قراءة ثانية في (سورة

■ حينَ قرأتُ (سُورةَ القَلَمْ).
في زَمَن الطفولَةْ.
أذْهلني النَصُّ الحَضَاريُّ، وأبكاني النَغَمْ.
قلتُ لنفسي عندما تلوتُها:
إنْ كانَ ربُّ الكون في سَمائِهِ
مُثقَّفاً كبيرا،
ومُبْدعاً كبيرا،
وسَيِّداً من سَادَة القَلَمْ.
فكيف لا أكونُ يوماً كاتباً؟
وكيف لا أُصادقُ القصيدةَ الجميلَةْ؟

●

حين قرأتُ (سُورةَ القَلَمْ)،
في سالف الأيَّامْ.
أحسَسْتُ أن اللَّهَ في عليائهِ
قد كَرَّم الكلامْ.
ولا سَمعنا أبداً عن كاتب
يُسْلَقُ مثلَ فَرْخَةٍ في مطبخ النظامْ..
وحين جاءتْ دولةُ المباحثْ
أضربَ عن كلامِهِ الكلامْ.
وخافت الأمُّ على أولادها
حتّى من الأوراق والأقلامْ.
وانقرضَتْ سُلالةُ الحَمَامْ...

●

حين قرأتُ (سُورةَ القَلَمْ).
للمرَّة الأولى،
تفاءلتُ بها، كزَهْرةٍ بغابَةْ.
أسْعَدَني بأن يكونَ اللّهُ في فِرْدَوسهِ
يهتمُّ بالكُتّـــاب، والكتابَةْ.
وبعد ان تناقَصَتْ أصابعي
وصُودرتْ حُنْجُرتي.



(القلم)



نـزار قبّـاني

وصُودرتْ مدامعي .
أشْعُرُ بالإحْباطِ والكآبَهْ .
أشعرُ أنّي أزرعُ الحنْطَةَ في البَحْرِ ،
وأنّي أجمعُ الأزهَارَ من خَرابَهْ .
وأنَّ مَنْ يُطاردون الشِعْرَ بالبنادقْ
ويرفَعُونَ الكاتبَ على أعْمِدةِ المشانقْ
ليسوا سوى عِصابَهْ ! !

●

. . . وبعدَ خمسينَ سنَهْ .
قضيتُها في وَرْشَة الخُطُوط والألوانْ
أزْرَعُ قَمْحَ الحُبِّ ، حتّى يأكُلَ الإنسانْ
وأفتحُ الأجفانَ كي تلتجيءَ الأسماكُ ، والطيورُ ، والغزْلانْ
وإن عشقتُ امرأةً جميلةً . . أهدْيتُها نَيْسَانْ .

●

من بعد خمسينَ سَنَهْ . .
ركبتُ فيها سُفُنَ الدمُوع والأحزانْ
أخْبرَني مُعلِّمٌ قديمْ
ـ يخَافُ من ذكْرِ اسْمِهِ ـ
أنَّ الذي يخرجُ من جامعة المَباحِثْ
لا يحفظُ القُرآنْ . .
ولا يعي ، ما قالَهُ تَعالى ،
في (سُورة القَلَمْ) . . . □

١٩٨٩/١٠/١٠

أنسي الحاج

صغرتُ أمام الألم حتّى عادت أمي من الموت لتحميني...

■ الأيادي واحدة: يدُ الانقاذ

*

تيهي عليكَ يأسٌ منكَ لا فخرٌ بذاتي.

*

أشكركَ لانكَ على قَدْر عقلي تعطيني وعلى قَدْر جسدي تحمّلني

وتجعلني أتوهّج أكثر مما فيّ من نور

وتريدني أن أظلّ أمشي حتى أختفي في وهجي.

*

صغرتُ أمام الألم حتى عادت أمّي من الموت لتحميني...

*

ألستَ في الحقيقة معجباً بمن يبدّد عبقريتَه أكثر من اعجابكَ بمن يستثمرها!؟

احتقارُ العمل. احتقار التوظيف. بُغْضُ الاستغلال الى حدّ رمي الذات من شبابيك العَبَث والانتحار، مجاناً، هباءً، تمزيقاً وسخرية.

اعجابي بذوي العبقريات «المنتجة» (شكسبير، هوغو، موزار، بلزاك، فاغنر...) فيه اغتراب عنهم وخوف منهم... اعجابي بمفرغي عبقرياتهم في الضياع، في العقم، (بالكسل، الكحول، المخدرات، النساء العيش، الهرب...) فيه حبّ لهم، فَهْمٌ لهم، وفَهْمٌ، عَبْرهم وعَبْرَ نموذجهم التبذيري، لرسالةٍ ما عن حقيقة العلاقة التي يجب أن تقوم بين المبدع وعمله، بين المبدع وحياته والمحيطين به... ولرسالةٍ ما عن سخافة هذه العلاقة حين تغرق في جدّية مظهرية، شكلانية، هي أقرب إلى الوجاهة، وإلى التركيز على «الانتاج» غزارةً ونفعاً مادياً واجتماعياً.

ان مبددي عبقرياتهم هم حاضرون في القلب، عَبْر آثارهم وعَبْر انهدامهم لا أدري أيّهما أكثر، أقوى من حضور أولئك، المنهمكين في «التأليف»... حريقُ اللحظة ولا جليد الأبدية.

*

عندما أحلم بخيرٍ له قوّة الشر وأنيابه، ربما أكون تحت تأثير الشرّ الذي فيّ.

شرٌ فاشل، مهزوم، محسود من شر مظفَّر، ويظن نفسه خيراً يحلم بسرقة قوّة الشر موقّتاً لدحره.

خَوفي أن الخير الحقيقي لا يَقْبل سلاحاً من أسلحة الشر.

ولو لينتصر.

*

نوبة طهارة ونوبة خطيئة. سرير واحد للروح القدس والشيطان. والرفاق بات يصعب عليهم السير مع هذا المحيِّر.

الثابت على جهة، سعيد. ناقص؟ وسعيد.

الكمال هو في جمع الضدين. والكمال شقيّ.

لأن لا أحد من الجبارين يريد توحيديّته: لا السماء ولا الجحيم.

فقد حكم عليه كلاهما بالانقسام وكلّما أراد استرجاع وحدته استمطر على نفسه غضب الجبّارين.

لا يمكن جمعهما إلا في غيابهما عن الوعي... أو في غيابه هو عن وعيهما.

*

الغناء (كالصوت الساحر، لا لزوم لغيره) لا يحمّل القصيدة فحسب بل يجعلها تَخْدَع.

*

الشعر المفضّل لديّ (أي غير المحتاج الى دعم «من الخارج») يسحر، وهو على الورق، سحر الغناء الساحر.

وإذا أنشده الصوت الجميل فهو لا يخلع عليه جاذبيّة خدّاعة حينذاك بل يضيف إليه نشوة اللفظ. وقد يشوّهه

اذا لم يكن الصوت لا جميلاً فحسب (فهذا عادي) بل خارق السحر، خرافياً، أي شاعراً.

غناء قصيدةٍ ما يجب أن يكون حركة تلك القصيدة في نفس الملحن والمغني - حركتها في نفسهما على غرار ما هي الدوائر والأصداء والتموجات، حركةَ الحصاة التي ترميها يدكَ في مياه البركة. . .

*

كلّ عِبارة خيانة.

*

ليس تعـذيب الضحيّة هو ما يمتّع الجلاّد، بل ما يمتّعه ملاعبة ما هو أبعد من الضحيّة عَبْر الضحية وما تُمثّل: ملاعبـة ما يقـال عن وجـود حماية غير منظورة للضعيف، ملاعبة خَطَرَيْ القصاص والندم، ملاعبة التحدّي، تحدي العالمَ الأكبر عَبْر العالم الأصغر، سواء أكان هذا الأصغر حَشَرَة أم انساناً أم بلداً أم قيمة معنوية. . .

*

يا الله لا تَدَعْ حبّي لقريبي يبدو، بسبب قسوتك، تمرداً على مشيئتك!. . .

*

الجحيم أيضاً مكان صالح لحفظ الطهارة!

*

الوصال عودة الى بطن الأم.

*

الخروج من الأم كالخروج من رحم الحبيبة، تمزّق. وهو تمزق الانقسام.

لكن ولوج رحم الحبيبة هو أيضاً تمزيق، في طريقه إلى الوحدة.

وهكذا فإن التمزّق الذي صنع الانقسام هو أيضاً يعيد الوحدة.

*

يمكن الحبّ أن يكون واحداً من أمرين متناقضين: إما اتحاد جنسين مختلفين نزوعاً إلى استعادة حالة جنسية موحّدة سابقة لـ «السقوط»، للتمييز الجنسي بعد انهيار الكـائن الواحد وانشقاقهُ ذَكَراً وأنثى - أو هيمنة جنس على آخر بدون أي نزوع اتحادي بل بالعكس، برغبة واضحة في سيادة جنس على آخر، وزيادة معالم التمييز والاستغلال.

الحبّ دروب تؤدي الى غايتين متعاكستين، واحدة اتحادية عبر الجسد وأخرى استبدادية تُعمّق الانفصال.

أنـا مع الأولى، ولكني أيضاً مع الثانية عندما تمنح صاحبها انعتاقاً، عَبْر الهذيان والسيادة، يضعه، من غير أن يشعر، على طريق الاتحاد ذاته الذي لم يكن في باله. . .

لعـل الفـرق أن العاشقين في الحالة الأولى يبلغان الاتحاد كرفيقين متناغمين، وفي الثانية يبلغانه كجلاّد وضحية. . .

*

قالت:

- عقلي لا يرحم إلاّ الزعران. وهو يظلم الأوادم. لأن الأزعر آدمي وهي يتزعرن. ويكفيني أنه يعرّفني إلى ذاته. بينما الآدمي أناني لأنه يرفض أن أعرفه، يخاف أن أملكه، وهذا هو الضعف عينه!

*

قالت:

- كلّ من يحاول الحطّ من كرامتي بسبب كثرة شَبَقي أحطّ من كرامته بسبب قلّة شبقه!

*

قالت:

- الألم عندي هو الشوق المستمرّ بعد اللذة. عندكَ، هذا الشوق هو هو الشفاء من الألم.

*

قالت:

- الاعصار الجنسيّ اعصار فكريّ.

*

قالت:

- العاطفة كالسهم انْ اخطأتْ أصابتْ أيضاً.

*

لبعضنا، الحبّ هو كميّة الجهد الذي يبذله لتبشيع جمال امرأة يُعذّبه. . .

*

بعد اشتعال الحلم، تواضُعُ الطلب.
بعد تواضعُ الطلب، ندامةُ الجبان.

*

لا أرى غصن زيتون إلاّ في فمِكِ
وتحت خيال عينيكِ.
الطوفان هدّار
والسفينة محطّمة
ولكنّ الفجر هنا معجزةُ البساطة
في استعداد الحبّ العائم فوق الماء
غريقاً أكثر من الغَرَق
حماقةَ بداية فوق كلّ نهاية. □

... التمزّق
الذي صنع الانقسام
هو أيضاً
يعيد الوحدة

كما تكونوا نكون
جرأة «الناقد» من جرأة كتّابها

رياض نجيب الريس

■ سألتني سيدة وقور تعيش وتعمل في وسط أدبي تقليدي ومحافظ، وتتابع «الناقد» منذ صدورها، سألتني - وبجدية تامة - وأنا في زيارة عاصمة عربية:

- هل اعتقلت السلطات العربية حتى الآن أحد كتّاب «الناقد»؟

قلت لها - وبجدية تامة ايضاً: الى حد علمي لم تعتقل السلطات في العالم العربي أحداً من كتّاب «الناقد» حتى الآن. ولو حدث هذا لعرفت. ثم لماذا تسألين؟ هل بلغك خبر اعتقال كاتب ما بسبب «الناقد»؟

قالت تلك السيدة الوقور، وقد بدا على وجهها معالم الارتياح: لا أبداً. مجرد تساؤل. إننا نتوقع ذلك منذ صدور «الناقد»، لأن ما يُكتب فيها لا يُكتب في غيرها، وهذا بحد ذاته يستحق السجن بموجب أعراف بعض هذه السلطات. غريب هذا الأمر!

قلت: ما هو الغريب؟ أمر «الناقد» أم أمر السلطات؟

قالت: الأمران معاً.

شغل بالي سؤال هذه السيدة، فعدت أسألها: وهل ما تقرأينه في «الناقد» هو من الخطورة أو العنف أو التجاوز أو عدم الحياء، بحيث يدعو الى تدخل السلطات؟ إننا نرى أن ما تنشره «الناقد» من كتابات لا يتعدى كونه شيئاً عادياً، وفي بعض الأحيان دون العادي.

قالت: ربما. الا ان ربع قرن من تدجين الكتّاب والكتابة جعلنا نتساءل. مجرد تساؤل!

●●●

وسألني شاعر شاب في عاصمة عربية أخرى كنت أزورها، وبنوع من الحذر الخجول وكأنه يتفادى احراجي بسؤاله، : هل ما تنشره «الناقد» من مادة هو السقف الذي وصلت اليه المجلة.. أي أن ما ينشر هو أقصى ما يمكن السماح بنشره ضمن اطار دعوتكم الى الكتابة بحرية لا يحدها إلاّ الإبداع؟

أجبت: قطعاً لا. ان ما ينشر في «الناقد» هو كل ما جادت به أقلام كتابها وشعرائها وقصاصيها وروائييها ونقادها. فاذا كان سقف الكتابة في «الناقد» ما زال منخفضاً في مقياس طموحاتها وطموحاتك، فلأن، مع الأسف الشديد، مَنْ يكتب في «الناقد» حتى الآن ما زال غير قادر على رفع هذا السقف الى مستوى تطلعات بيانها التأسيسي، على الرغم من تحريضنا المستمر ودعوتنا التي لا تنقطع. فهذا السقف يرتفع بارتفاع ما يريد الكاتب قوله. وربما هذا ما جعل طموحات القراء اكثر من قدرة الكتّاب.

قال الشاعر - وكأنه اطمأن إلى أن «الناقد» لم تَطَلْ بعد سقف الحرية التي تدعو اليه -: إذن ما زال هناك أمل؟

قلت: ما أضيق «الناقد» لولا فسحة هذا الأمل.

●●●

وسألني صحافي مخضرم في بلد عربي آخر كنت فيه، وبطريقة لا تخلو من الاستفزاز: هل ما نشرته «الناقد»، حتى الآن، من مادة ابداعية - شعر، قصة، رواية او نصوص - استطاع ان يغير شيئاً من الكتابة العربية، أو أن يحرّك المستنقع الفكري الآسن الذي يعيش فيه المواطن العربي؟

قلت: إن عمر «الناقد» لم يتجاوز العشرين شهراً حتى الآن، وهي ما زالت تحبو في وجه صعوبات تنوء تحتها مؤسسات أكبر وأغنى وأعرق منها، فكيف بمجلة فتية تحاول من ضمن ما تحاول أن تحافظ على استقلاليتها، وتعطي لهذه الاستقلالية أولوية لا يتجاوزها شيء، ومصداقية لا يطعن فيها بسهولة، من ضمن الاطار الذي رسمته لنفسها منذ عددها الأول، وهو الابداع الحر والكتابة الحرة وديموقراطية الكلمة وتعددية الرأي وعلمانية الفكر وقومية التوجه ووطنية النظرة ووحدوية التطلع وتقدمية الموقف وحداثة التفكير وليبيرالية الاستيعاب وتسامح الصدر الواسع. كل هذا لا يجعل من «الناقد» مجاهداً ولا محارباً صليبياً، لأن ليس للكتابة تعريف نهائي في أية لغة، ولأن الكاتب ليس له دور ذو مواصفات محددة تحديداً نهائياً في أي مجتمع. لكن دور «الناقد» هو أن تواجه الحياة الثقافية العربية بالأشياء المخبأة، وتتصدى لقضايا لا تظهر عادة على السطح. ولأن الكتابة كانت وستظل أمراً خاصاً وحميمياً بين الكاتب وقلمه وأوراقه اولا، ومن ثم بينه وبين قارئه، وتتعلق بجوهر وجوده ومعاناته، فستبقى هموم الكاتب العربي همومها، ومشاكله مشاكلها، وتطوره تطورها، تستمد الشجاعة منه وتستلهم العزم، من دون ان تستسلم لضعفه أو أن تستجيب لغروره. وتميّز باستمرار بين مَنْ هو أديب السلطة المنبطح أمام اغراءاتها أو تهديدها، ومَنْ هو أديب الحرية الشامخ بكرامته أمام جبروتها.

ليست «الناقد» عنترة بن شداد، لذلك فهي تعرف تماماً بوصفها مجلة من غير وطن، أن القصة أو الرواية أو القصيدة الواحدة أو الألف لا تغير من تفكير الناس بسرعة، ولا تُسقط نظاماً سياسياً ولا تُحْدث انقلاباً اجتماعياً. ولكنها تستطيع تدريجياً أن تغير من فهم الناس لطبيعة الاشياء وترقى بأذواقهم. وهذا وحده مهماز يدفع «الناقد» الى عناد الاستمرار ويشجعها على تحمل مسؤولياتها في منفاها الجغرافي حيث هي. لذلك فهي تخشى أن تصبح الكتابة بالنسبة الى الكاتب المنفي نوعاً من الترف، بقدر ما تصبح الكتابة بالنسبة الى الكاتب المقيم نوعاً من الاعتذار الدائم. فلا

الوحدة المترفة ولا الاقامة الخائفة تنفيان المسؤولية المتناهية التي تقع على كاهل الكاتب المهاجر والمقيم، لأن «الناقد» تدرك الصعوبات التي تواجه كتّابها، بقدر ما تدرك ان الانظمة لا يهددها روائي أو قاص او شاعر، وبالتالي يبقى الأدب قضية جانبية لا تشغل بالها كثيراً. انما الذي يهددها او يحتل حيزاً اساسياً من تفكيرها هو قضية الحرية والديموقراطية، وهي بيت القصيد في كل عملية قمع تقوم بها.

قال ذلك الصحافي المخضرم، وكأنه لم يرتو من جوابي الطويل عن سؤاله: ولكن ماذا عن التغيير الذي تدعو اليه «الناقد» بإلحاح؟

قلت: على الكتابة ـ حتى لا تكون طوباوية ـ ان تقبل حقائق الحياة. ولكي تظل أمراً ابداعياً خالصاً، عليها أن لا تَسْقُط في الدعاية المباشرة. وحتى تستعيد بهاءها ورونقها وتعيد للقارىء حاجته اليها، عليها ان تصفعه باستمرار بالجريء والمدهش والعقلاني. وحتى تُسْقِطَ نظريتيْ «الأمن الثقافي» و«الأمن الاعلامي»، عليها ان تنطح سقف الحرية بقرنين: قرن الجرأة السافرة وقرن المسؤولية العاقلة.

●●●

ما دفعني الى رواية هذه الحكايات الثلاث ليس فقط إشراك القارىء في القيل والقال الذي يتردد عن «الناقد»، ولا الاشارة الى الحيز الذي تشغله «الناقد» من تفكير المثقفين العرب، ولا حتى اعادة التنظير في مبادىء «الناقد» التي اكدت عدداً وراء عدد التزامها بها، انما هو التصدي لمجموعة قضايا تتعلق بحميمية العلاقة بين «الناقد» وقرائها، أينما وجدوا، والذين هم حمايتها الوحيدة وسندها الحقيقي. هذه العلاقة التي تشهد لها آلاف الرسائل، حتى الآن، وهذه الحماية التي يؤكدها اقبالهم عليها شهراً وراء شهر واشتراكهم فيها عدداً اثر عدد، بحيث تصبح ملامسة الجمر المستمرة أخف وطأة وأكثر احتمالاً.

إن «الناقد» تتعرض منذ صدورها والى اليوم، الى حملات معادية تتولاها جهات عدة، هدفها الأساسي الطعن في مواقفها من الحرية والابداع والسلطة، والتشكيك في مصداقية بعض كتابها، وتحريض السلطات الحكومية ضدها. وهذه الحملات جزء من اللعبة الاعلامية.. في الوطن العربي، ولا غبار عليها ولا مآخذ أساسية عليها، سوى أنها تتسم بالجهل المطبق وبالنية السيئة. ولم تكن توقعات «الناقد»، وخاصة بعد ان أثبتت حضورها الفعال في الوسط الثقافي، وعلى امتداد ساحة الوطن العربي، توقعات مختلفة. فقد كانت «الناقد» تدرك أن نجاحها سيزيد من هذه الحملات، وفي هذا تأكيد لشروط «اللعبة الاعلامية»، لا غير.

ولا تريد «الناقد» في تصديها لهذه الحملات أن تتخذ موقفاً «ايديولوجياً» منها، أو تتعرض لها بالتفصيل. فالايديولوجيات، وقد أثبتت سقوطها في الوطن العربي عبر نصف قرن او أكثر من الممارسات المبتورة والمجهضة، مما حولها الى بيت سيء السمعة، ليست هي المشكلة. انما المشكلة هي في «الايديولوجيين»، فاليساريون يهاجمون «الناقد» لأنها ليبرالية. واليمينيون يهاجمون «الناقد» لأنها تقدمية. وأصحاب الوسط يهاجمون «الناقد» لأنها ديموقراطية. والتقليديون يهاجمون «الناقد» لأنها مع الحداثة. والسلفيون يهاجمون «الناقد» لأنها علمانية. والحزبيون يهاجمون «الناقد» لأنها مستقلة. والطائفيون يهاجمون «الناقد» لأنها وطنية. والقُطْريون يهاجمون «الناقد» لأنها قومية وحدوية. واللائحة طويلة ولا تنتهي. ولا ردّ لـ «الناقد» على كل هذه التصنيفات إلا في استمرار نهج بيانها التأسيسي وصدورها المنتظم ورفع مستواها عدداً اثر عدد. و«الناقد» لا تريد مقابل هذه الحملات تصفيقاً ولا مديحاً، ولا أوسمة أو جوائز، انما تريد نقداً صارماً للواقع العربي ـ التي هي جزء منه ـ وبكل شرائحه الثقافية، وتريد تجاوباً مع دعوة التغيير وصرخة الإبداع بحرية.

ردنا على الحملات المعادية والمشككة: مزيد من النقد الصارم للواقع العربي ومزيد من الدعوة الى الابداع والتغيير

وليس هذا الكلام هو النوع الوحيد الذي تتعرض له «الناقد»، فهناك مواقف لبعض الأدباء من ما تنشره «الناقد» لعدد من الكتّاب «المخضرمين» تجربة وسناً، يرون فيه أحياناً محاولة من «الناقد» لاحياء العظام وهي رميم، وأحياناً اخرى نوعاً من نفخ الروح في جثث ميتة. ويعتقد أصحاب هذا الموقف من الأدباء أن ما تنشره «الناقد» لهؤلاء الكتّاب، هو نوع من العبث ودائماً على حساب الجيّد من الأقلام الشابة الجديدة والتي تستحق أن تبرز وأن تعطى مكانتها الحقيقية في عملية الكتابة الحية والمعاصرة. و«الناقد» لا ترى رأيهم، وان كانت تفهم بعض دوافعه، وترتاب في بعضها الآخر. ولا ردّ لها على هذا الكلام، إلا أن «الناقد» منبر مفتوح لكل الأسماء، المعروف منها وغير المعروف، والمشهور منها وغير المشهور، لأن ما تسعى اليه «الناقد» هو أن تصبح الملتقى الأدبي لحوار ايجابي بين «الرواد» و«الاحفاد» عبر النقاش والمساجلات والأعمال النقدية في جو من الحرية الخلاّقة. هذا ما قالته «الناقد» في عددها الأول، وهذا ما تعيد تأكيده اليوم. والأسم المشهور في «الناقد» يتحمل مسؤولية مساهمته مهما بدت عادية أو دون العادية. فعنده من الرصيد ما يتحمل عادة ضعف هذه المساهمة، وحتى فشلها. فرصيده قادر على استيعابها وربما الدفاع عنها. اما مساهمة الكاتب الأقل شهرة، والكتّاب الجدد خاصة، فـ «الناقد» تحمل وزر نشرها والدفاع عنها أيضاً. واذا لم يكن في هذه المساهمة من جديد لما وجدت طريقها الى النشر أصلا.

و«الناقد» لا تشارك هؤلاء الأدباء موقفهم المشكك دائماً في كل مَنْ هم اكثر نجومية منهم، معتبرين أن طريق الشهرة يمر دائماً عبر الدوس على سمعة الآخرين. وهذا وضع قد يبدو طبيعياً في غياب حركة نقد حقيقية وجدّية، بعيدة عن النفاق التقليدي والشللية الأدبية و«الشطارة» الاعلامية التي يتمتع بها فريق من الأدباء. بقدر ما يجب ان تكون بعيدة عن سفسطائية النقد الاكاديمي الجاف، الذي لا يرى في أي عمل أدبي الا بنيوية معينة يؤولها ما لا تحتمل التأويل. و«الناقد» ترى أهمية الصلة التاريخية بين أجيال الكتّاب المتعاقبة، من دون أن تعتبر أن للجيل السابق ديناً على الجيل اللاحق، ومن دون أن تُقرّ بأن الاستمرارية في نهج الأقدم هو أمر في صالح الأجدّ. فالخروج من التواصل الفكري والأدبي بين من سبق ومن لحق، لا يعني ولا يفترض الخروج من التواصل التاريخي، أما أن يعتبر كل كاتب جديد أو أديب نصف جديد، أن مَنْ يقف في وجه شهرته، هو كل من سبقه من كتّاب وأدباء، فيحيلهم الى أصنام ليمعن في تكسيرهم، فهذا لن يوصله الى هدفه. ان متانة نصه الابداعي وأصالة وجدية خلقه الفني، وصمود هذا النص في وجه عاديات الزمان، ومدى إسهامه في تحريك المستنقع الأدبي الآسن، وفرضه على النقّاد موقفاً تقيمياً ايجابياً منه، مهما كانت حركة النقد قليلة وضعيفة، هي وحدها الكفيلة باعطائه المركز الأدبي الذي يستحق. وقد يهمل الزمان أديباً ما، الا أن التاريخ قد أثبت دائماً ان الأديب المبدع والحقيقي لا يحتاج الى استدراج اعترافات بقيمته وقدرته من صغار المصفقين ولا من كبار المنافقين. فالتاريخ قد يمهل الأصيل ولكن لا يهمله.

وإذا تساءل هؤلاء الأدباء عن دور «الناقد» بين كل عوامل الشد والجذب هذه، فلا تطمع «الناقد»، وبكل تواضع (ذلك التواضع الذي يبدو نقيصة عند بعض الأدباء) الى اكثر من دور المحرّض.. المحرض على أن يكون دورها هو الجسر الذي يربط بين ضفتي نهر عظيم يهدر من تحتها بخصب الحياة الثقافية العربية ولا يحد من تدفقه سلامة التجارب الأدبية الخلاقة ولا صراع الأجيال التي تعاقبت، وليس من شاغل لها سوى ان ترفع من سقف الحرية لتسع الفضاء فيطاله كل أديب عربي.

ان التحريض على إبداع الكاتب وحرية الكتاب يبدأ في كل عدد من أعداد «الناقد» ولا ينتهي أبداً. □



الضحية

عبد السلام العجيلي

الى م. م. في ذكرى غيابها

■ كعادته في زياراته السالفة، ارتقى المهندس ماجد يعقوب الدرج الضيق، المظلم في أول المساء، مسرعا. كفّاه كانتا مدسوستين في جيبيه يمسك بهما العلبتين المتماثلتين في الشكل المختلفتين في الحجم. ستكون زيارته، بعد غياب ثلاثة شهور عن المدينة، مفاجأة ولا شك. ولكنه قال في نفسه: لا بأس، لن تزعج هذه المفاجأة أحداً. وضغط جرس الباب، فانفتح دون تأخير. طالعه في فتحة الباب وجه سهام، الصغيرة بين الاختين الشابتين، فهتف قائلا: مساء الخير.

ودخل.

لم يسمع رداً على التحية. كانت أم عارف تجلس على الكنبة المقابلة للباب، فلم تقم للقائه بل ظلت في جلستها ساكنة ساكتة. لم يسوءه هذا ولا ساءه أن لا يرد أحد على تحيته، سوى أنه أحس بأن شعوراً غير مريح، لم يعرف كنهه، قد تسرب إلى نفسه. قوي هذا الشعور حين أجال النظر في غرفة القعدة الصغيرة فبدت له أكثر اقفاراً مما عهدها. ما الذي تغير فيها؟ الصور التي كانت معلقة في جوانب الغرفة رفعت من أمكنتها وتركت على الجدران بقعا مستطيلة كالحة. ومن مجموعة المقاعد والكراسي فيها لم يبق غير الكنبتين المتقابلتين. أعاد التحية وهو لا يزال في موقفه، وظهره الى خشبة الباب، قائلا: مساء الخير. أين مي؟

مرة أخرى لم يرد أحد على تحيته. لاحظ أن الأم وإبنتها تبادلتا النظر دون أن تلتفتا إليه. كرر سؤاله بصوت أجوف في هذه المرة: أسأل عن مي . . . أين هي؟

وهنا أدارت أم عارف رأسها إليه وأجابته بصوت متمائل النبرات: مي أعطتك عمرها. ماتت.

بغت. خطا خطوة إلى الأمام وألقى بجسده على الكنبة الثانية في مواجهة العجوز، وسأل: ماتت؟ كيف؟

قالت العجوز، بلهجتها المفرغة من كل حرارة: ماتت من العملية الجراحية. بعد العملية.
توقف شيء جارح في حلقه، في بلعومه. أجال نظره فيما حوله فتوضح له مبعث الشعور غير المريح الذي أحس به قبل حظة: الغرفة الصغيرة أفرغت من أثاثها، والكنبة التي يجلس عليها وتلك المقابلة لها مجللتان بالسواد، وأم عارف وإبنتها في ثياب الحداد السوداء، وهما لا تلتفتان عليه ولا تردان عليه التحية التي يلقيها. . .
ودون إرادة أو تفكير، انتصب واستدار ثم خرج من الباب. انحدر درجات السلم الضيق والمظلم، ويداه لا تزالان تمسكان بالعلبتين اللتين حملهما من تجواله في بلاد الغرب هدية لمي ولاختها. من السلم الى الشارع، ومن الشارع الى شارع آخر، الى الجادة التي أسلمته الى ضفة النهر. وعلى الرصيف المحاذي لتلك الضفة راح جسده يتبع قدميه وهما تسيران به في عكس مجرى النهر، إلى منطقة البساتين في ظاهر المدينة.
إذن ماتت مي! اختطفها الموت وهي في ميعة الصبا وزهو الجمال. كيف؟ ولماذا؟

- ٢ -

رأسه فارغ، يملأهُ خواء، إذا كان للخواء أن يملأ مكاناً. وما لبث أن تسربت الى فراغ تفكيره صور وتلاحقت ذكريات تكون منها شريط حاول أن يستعيد مناظره متسلسلة مع مرور الزمن.
عادت خواطره إلى أول مرة رأى فيها مي. كان ذلك في صباح اليوم الذي ترك فيه منصبه الخطير. هو في مكتبه مشغول بإفراغ أدراج المنضدة من أوراقه، وفي تفحص تلك الأوراق تمهيداً لتمزيق بعضها والاحتفاظ ببعض آخر، حين قرع عليه الباب. كان الآذن. رفع رأسه إليه وقال في نزق. نعم؟ نبهتك إلى أني لا أريد رؤية أحد الآن.
قال الآذن في إستحياء: العفو يا بيك. سيدة. . . فتاة. . . تلح في طلب مقابلتك. تقول إن اسمها مي.
مي؟ مي؟ إنه لا يعرف سيدة. أو فتاة، بهذا الأسم. ثم ماذا بقي له في هذا المكان حتى يستقبل فيه انساناً لا يعرفه؟ إنها لا شك طالبة حاجة. أشار بيده إلى الآذن إشارة تعني أن يصرف هذه الطارئة، ولكن لسانه نطق بغير ما تعنيه الاشارة. قال: فلتدخل.
أول ما لفت نظره منها بياض الثوب الذي كان يلف قداً طويلاً مليئاً. بياض ناصع، لامع، كأنه خلق ليبرز اللون الأزهر الذي كان عليه محياها وعنقها وما لم يستره الثوب من ساعديها وساقيها. وكأن إرتياح بصره إلى البياض الناصع بدد الضيق الذي كان يمسك بمشاعره، فألقى رزمة الأوراق التي كانت في يده على ظاهر المكتب، وألقى بجسده على المقعد وراءه، وقال: تفضلي. استريحي.
فاتخذت الفتاة مجلسها على كرسي أقرب ما يكون إلى الباب، في وضع مؤدب، غير مستندة الى ظهر الكرسي، جامعة كفيها على حقيبة يدها، البيضاء أيضاً، فوق ركبتيها. خيّل إليه أن عينيها كانتا تضحكان، على الرغم من زمّها شفتيها بما يبعدهما عن الابتسام. عينان واسعتان، شهلاوان، وشفتان موردتان دون أن تكونا مصبوغتين. قال لها: أيّ خدمة يا. . . يا آنسة؟
ترددت الفتاة قليلاً قبل أن تكرر تسميتها له، دون أن تذكر اسم عائلتها، قائلة: آنسة مي. . . مي.
قال لها، وهو يشير بإحدى كفيه إلى الأوراق المبعثرة على المنضدة أمامه: سألتك عن الخدمة التي تطلبينها وان كنت واثقاً من أني لا أستطيع أن أساعدك في شيء. ترين أني تركت الشغل واني أتهيأ لاخلاء هذا المكان.
فتناهضت هي قليلاً من جلستها على طرف كرسيها، ثم ما لبثت أن عادت إلى ما كانت عليه، وراحت تتحدث بسرعة كأنها تفرغ كلاماً كانت قد أعدته ورددته على نفسها مرات لهذه المقابلة. قالت: أرجو عفوك يا بيك ومعذرتك عن هذا الازعاج الذي أسببه لسيادتك. لم آت إليك في حاجة، وإنما لأعترف لك بأمنية كتمتها في نفسي منذ زمن طويل ولا بد من أن اطلعك عليها. منذ زمن طويل أفكر باطلاعك عليها ولكنني كنت أتهيب منصبك. ربما لم يكن وحده التهيب من منصبك، بل الخوف من أنك لا تفهمني يا سيدي.
وتوقفت عن الكلام. شعر بأن الضيق أخذ يعاوده. هذه فتاة فارغة الفكر والقلب من الهموم تتطفل عليه وتأخذ من وقته ما يريده لأمور أخرى. قال لها: لم أفهم عليك يا آنسة. وترين. . .
قاطعته، مبتسمة، وهي تردد ما نطق به قبل قليل: أرى أن سيادتك تتهيأ لاخلاء المكان وأنك تركت الشغل. أرجوك يا بيك. اسمح لي بعشر دقائق لا تزيد ثانية واحدة.
هز كتفيه متساهلاً أمام حرارة لهجتها وقال، وهو يتطلع بعفوية إلى ساعة معصمه: تفضلي. . . عشر دقائق.
اتسعت ابتسامة الفتاة، وسكتت للحظات أتاحت له أن يتطلع إليها متملياً وهي ترتدّ بكل جذعها لتستند على ظهر كرسيها وراءها. قامتها الطويلة بدت بكل امتشاقها حين أحكم ثوبها الناصع البياض التصاقه بقدها. كما بدا جمال ارتسام ساقيها وهي تمدهما منطلقتين أمامها. وتنبه إلى التضاد الفاتن بين سواد شعرها المقصوص مستديراً حول وجهها وبين تورد محياها الذي تلتمع فيه عيناها الشهلاوان. قالت بعد سكوتها القصير: كم لك يا سيدي في هذا المنصب؟
لم يرد عليها. بدا له أنها تتجاوز حدها في القائها هذا السؤال، كأنها تستجوبه. إلا أنها لم تنتظر رده إذ قالت، مجيبة بنفسها على استفهامها: أحد عشر شهراً وثمانية أيام. عددتها يوماً يوماً. كنت في كل أيام هذه الشهور أراك كل صباح. أراك تنزل من السيارة الرسمية وتخطو خطواتك القليلة قبل أن يغيبك عن عيني مدخل هذا البناء الذي تريد أن تخليه اليوم. نحن، أنا وأهلي، نسكن داراً في هذا الشارع، على بعد خطوات من هنا. شرفة غرفتي تطل إطلالة رائعة على مدخل هذه العمارة. فكّر يا سيدي: ثلاثمائة صباح، أو تزيد، وأنا أترقب وقوف سيارتك أمام الرصيف في الساعة الثامنة، ربما بعدها بدقائق أو قبلها بدقائق. حفظت طريقة نزولك من السيارة وأنت تحني رأسك لئلا يصطدم ببابها، وكيف تنتصب قامتك الطويلة بعد الخروج منها، والتفاتتك إلى السائق لتصرفه بكلمات لا أسمعها، ثم استدارتك الى المدخل وتقدمك إليه بخطوات ثابتة تنم عن طمأنينتك وثقتك بنفسك. . .

لك شهرتان شهرة بأنك تحب النساء وشهرة بأنك لست لطيفاً

إلى أين تريد أن تنتهي هذه الفتاة بحديثها الطويل؟ هكذا تساءل في نفسه التي امتزج فيها الضيق بإثارة من زهو أن يكون محط اهتمام شابة جميلة مثلها إلى هذه الدرجة. قاطعها بلهجة أرادها ساخرة بقوله: مرة أخرى لم أفهم عليك يا آنسة. هل نصبك أحد رقيباً عليّ في كل هذه الأيام الماضية؟

لم يبد عليها أنها تأثرت بسخريته، وتابعت قائلة: كنت أسمع عنك كثيراً واعجب بك عن بعد، مثلي مثل كثيرات وكثيرين غيري، وذلك قبل أن تأتي إلى هنا. ولكن ما خطر ببالي أنك ستكون قريبا مني في يوم ما ولا أن أراك هذه الرؤية كل هذا الزمن. تمنيت أن أتقرب منك أكثر إلا أنني، كما قلت لك، تهيبت وخفت. . .

قاطعها مرة أخرى قائلا؛ هل أنا مخيف إلى هذه الدرجة؟

قالت، متجاهلة سؤاله: نعم، خفت أن لا تفهمني فتظنني كاللواتي يتوددن إليك ممن هن حولك أو ممن يأتين من بعيد ليتقربن إليك. موظفاتك مثلا، وأنا أعرف بينهن شابات وجميلات بأكثر من شبابي وجمالي. قالوا لي إن لك شهرتين، شهرة بأنك تحب النساء وشهرة بأنك لست لطيفا كل اللطف مع من تعترض بنفسها طريقك لتجتذب اهتمامك. شهرتان متناقضتان للرائي في الظاهر. ومع ذلك لم يكن هذا ما يخيفني منك.

قال لنفسه: لا. . . إنها تتجاوز حدودها حقا. . . ليس باعتدادها بشبابها وجمالها، ولها الحق في هذا، ولكن في أخذها راحتها بالحديث عني بهذا الشكل. تطلع الى ساعة يده، عن قصد هذه المرة ليشعرها بأن دقائقها العشر قاربت على الانتهاء، وقال بهلجة جادة: كان عليك أن تطلبي مقابلتي في يوم من هذه الأيام الكثيرة قبل أن تظني أني لا أفهمك. لا أعتقد أن أحداً يتهمني بنقص الذكاء.

قالت: كان عليّ ولم أفعل. ولأن دافعي إلى لقائك لا يتعلق بالمنصب الكبير الذي تتركه تجرأت على أن أراك الآن. الدقائق التي سمحت لي بها من وقتك الثمين لا تكفي لأن أشرح لك كل ما في صدري. أريد أن أستخدم ما تبقى منها لأرجوك أن تقبل بلقائي مرة ثانية. عشر دقائق أخرى، مرة أخرى، هل تقبل؟

جذب من صدره نفساً عميقاً وقد وجد أنها أتاحت له أن يتخلص منها دون أن يصرفها بعبارة جافة. قال: تعرفين أنك لن تريني في هذا الشارع الذي فيه دار أهلك بعد الآن. يمكنني أن أدلك على مكتبي في البلد.

قالت: أعرفه. في البناية المطلة على النهر. رقيت إليه مرة الطابق الأول ووقفت أمام بابه. باب مكتوب على لافتته النحاسية: المهندس ماجد يعقوب، تخطيط وانشاءات.

قال: تماماً. أنا فيه منذ الغد. ولكن لا، أرجوك لا تأتي قبل أسبوع. مكتب مهجور منذ زمن ولن أستطيع أن أستقبل فيه أحداً قبل أسبوع على الأقل. مع السلامة.

قالت وهي تتهيأ للقيام من كرسيها: أشكرك. بعد أسبوع. . . تعني يوم الأربعاء من الأسبوع القادم. سآتي بعد الظهر.

هز رأسه موافقاً دون أن تصدر منه كلمة بهذه الموافقة. وقام من جلسته ليستقبل قدها المشيق وهي تتقدم منه، وليتلقى بكفه العريضة كفها الرخصة الطويلة الأصابع. ابتسمت له شفتاها الموردتان وضحكت له عيناها الشهلاوان المائلتان الى خضرة، فلم يجد إلا أن يبتسم. بل لقد أطلق ضحكة قصيرة كأنه يختم بها اتفاقاً بينها وبينه على مقلب أو على لعبة ماكرة.

-٣-

فتح أحد مساعدي المهندس ماجد يعقوب، وهو المساح الذي يعمل في غرفة الخرائط، باب غرفته ليقول له: هنا الآنسة مي. تقول أنها على موعد.

كان اليوم الاربعاء والساعة السادسة مساء. «اذن فقد جاءت» قالها المهندس لنفسه دون أن ينطق بها لسانه. صحيح انه عين لها، في الأسبوع الماضي، هذا اليوم في مثل هذا الوقت لتقابله، ولكن مجيئها لم يكن في باله هذه الساعة. قال للمساعد: فلتسترح عندك قليلاً. اطلب لها فنجان قهوة.

كان معه في الغرفة أحد زواره، وكان الحديث بينهما مشرفاً على نهايته. فلما سمع الزائر كلمات المساعد قام مستأذناً بالذهاب، وخرج. ومع ذلك ظل هو في مقعده صامتاً لأكثر من دقيقة، ينقر بأصابع احدى يديه على خشب المنضدة، قبل أن يستدعي المساعد بضغطة جرس ويقول له: قل للآنسة تتفضل.

ودخلت مي، ترتدي في هذه المرة رداء مورداً، وحيد اللون كثوبها الأبيض ذاك، إلا أنه لا يلح في اللصوق بجسدها مثله، فيه بعض السعة وله ثنيات تكسب خطاها فيه تأوداً ورشاقة. قال لها، بعد أن صافحها وأشار لها إلى مقعد قريب منه: أهلا وسهلا. اسمحي لي أولا أن أضع هذه الأوراق في ملفاتها. هل تدخنين؟

كان صبي المكتب قد دخل في هذه الأثناء يحمل فنجاني قهوة وضع أحدهما أمام مي، فأشار له ماجد بأن يقدم لها علبة السكائر التي كانت أمامه. ردت هي على سؤاله قائلة: شكراً. . . ادخن إذا لم يضايقك هذا مني.

قال: ترين أني أنا أدخن. والآن، أود أن اكرر سؤالي الذي لم تجيبيني عليه في المرة الفائتة: أية خدمة أستطيع تقديمها إليك يا آنسة؟

قالت مسرعة، مكملة جملته من حيث وقف: مي.

ضحك وقال: هل تظنيني نسيت اسمك؟

قالت: قبل ان أجيب على سؤالك يا ماجد بك أرجو أن يتسع لي صدرك. عندي كلام كثير. وأوله أن رغبتي في رؤيتك كانت سابقة لتوليك المنصب الذي رفسته برجلك منذ أسبوع.



قال، متظاهراً بالاستنكار:
أنا رفست المنصب برجلي؟ من قال هذا عني؟
وسكت قليلاً قبل أن يضيف: لنتحدث عن رغبتك التي تقولين أنها لا تتعلق بهذا المنصب الذي رفسته برجلي، لعله يتعلق بأعمالي الهندسية التي عدت لأغرق في هذا المكتب بها.
قالت: ماذا يهمني أنا وامثالي من هذه الأعمال؟
قال: حسناً. الآن فهمت. إذن أنت مهتمة بالناحية الأخرى التي يهتم بها الشباب من جيلك مني. كم عمرك يا آنسة؟
قالت بإصرار: مي
ابتسم وقال: كم عمرك يا مي؟ اثنتان وعشرون... أربع وعشرون سنة؟
ابتسمت بدورها وهي تقول: أحسنت التقدير. عمري بينهما.
قال: أعرف أنك وشباب جيلك مهتمون بآرائي التي أتحدث بها في المجتمعات وتنقلها عني الصحف والمجلات بين حين وآخر.
قالت: صحيح. كثير ممن تقول عنهم إنهم من جيلي مهتمون بآرائك. ولكن ما من أحد منهم كان يراك مثلي في كل صباح طيلة أحد عشر شهراً... أحد عشر شهراً وثمانية أيام. أنا محظوظة.
قال: لمجرد رؤيتي؟ هذا إطراء يدير رأس من يصدقه. ولكني لست مغروراً، ولا سهل الانخداع. مرة أخرى اسألك: أية خدمة؟
حاول أن يضع بعض الجفاء في سؤاله هذا الأخير. ولكن ذلك لم يفلح في أن تغير الفتاة طريقتها في الكلام أو موضوع الكلام. قالت: أرجوك يا ماجد بك. لا تتطلع إلى ساعتك بهذا الشكل. أنا حقاً محظوظة، ولكني لست أنانية. بعد أن عدت الى مكتبك هذا مواطناً عادياً لا يرافقك حرس ولا تحيط بك أبهة سمحت لنفسي أن أتقدم إليك فأحييك وأراك عن قرب. هذا منتهى تمتعي بحظي الحسن. ولأني غير أنانية اسألك أن تسمح للشباب المهتمين مثلي بآرائك أن يروك مثلي عن قرب، وأن يناقشوك في هذه الآراء. هذه هي الخدمة التي اطلبها منك يا بيك.
لم يكن ينتظر هذا من زائرته الفتية الحسناء. اذن فليست هي الصبية اللعوب التي تلاحقه بمبررات غير مقنعة. ولا هي الباحثة عن كسب، مادي أو معنوي، تتوسل إليه بشبابها وجمالها. قال متسائلا: آرائي؟ هل هم كثيرون، أو هن كثيرات، ممن لفتت أنظارهم وأنظارهن آرائي؟
دعيني أخبرك بما قد يخيّب املك: في خلال أحد عشر شهراً وثمانية أيام مضت، في المنصب الذي تعرفينه، وجدت...
قاطعته مسرعة، قبل أن يتم جملته، بقولها: وجدت آراءك عسيرة على التطبيق، فرفست المنصب برجلك!
داخلته بعض الدهشة لمقاطعتها له، ولجملتها التي عبرت حقاً عما كان يريد التعبير عنه. قال لها: أنت ذكية حقاً. وهذا غريب مع هذا الحسن في تكوينك.

إنك تتكلمين كمن يريد أن يقدمني الى محاكمة أو استجواب

قالت: شكراً. رفاقي يريدون أن يناقشوك في هذا. تفضل وأجبني بالايجاب على طلبي. نعم؟ في المرة القادمة لن نكون كثيرين. سيرافقني شاب واحد، هو خطيبي.
مرة أخرى شعر بالدهشة، كأنه فوجيء بما كان بعيداً عن خاطره كل البعد، فقال متسائلاً: خطيبك؟ أنت مخطوبة؟
فابتسمت للهجته المستغربة ابتسامة عريضة، وماكرة. قالت: هل تراني صغيرة على أن يكون لي خطيب؟ سني ثلاثة وعشرون عاماً يا ماجد بك. أم تراني أقل جمالاً من أن يخطبني أحد؟
ضحك هو هذه المرة، بانشراح، ضحكة قصيرة وقال: لا حاجة لك بتصيد الاطراء. أنت واثقة من جمالك. أهلاً وسهلاً بخطيبك وبك متى شئتما. لا. الأحسن أن أحدد الموعد منذ الآن... بعد يومين، مساء السبت في مثل هذه الساعة. إلى اللقاء إذن.

- ٤ -



عندما جاءا بعد ظهر يوم السبت، في الموعد المحدد، كان أول ما ورد على خاطر المهندس ماجد يعقوب أن مي لم توفق في انتقاء شريك عمرها المقبل. كان يوسف، وهو الأسم الذي قدمت به خطيبها إليه، شاباً ربعة في قوامه، أو أن ضخامة جسده وكرشه المكورة كانتا تنقصان من طوله، وهو غير قصير، في عين الرائي. كان على عينيه نظارتان سميكتان تعلوان شاربين يأخذان حيزا كبيرا من وجهه الأبيض في شحوب.
وكان الخاطر الثاني للمهندس ان هذا الوجه ليس غريباً عنه. لقد رآه بلا شك قبل الآن، وليس من زمن بعيد. أين؟ إنه لا يذكر.
قالت مي لخطيبها بعد أن أخذ كل منهما مجلسه في مواجهة المهندس: أخبرت ماجد بك في المرة الفائتة بأني محظوظة بمعرفتي له، وبأن غيريتي تدعوني إلى أن لا أحتكر حظي الحسن لنفسي. بالطبع أول من يجب أن أشركه بالخير هو أنت يا يوسف. ثم أنك أنت الذي قلت بأن عندك أسئلة تتمنى أن توجهها إلى ماجد بك حول التضارب بين آرائه وبين طريقة مشاركته للحاكمين في سياساتهم فترة ليست قصيرة. تفضل ووجه اسئلتك.. وعدني البيك بأنه سيكون واسع الصدر معنا.
قال المهندس باسماً: ما هذا يا آنسة؟
قاطعته قائلة بإصرارها السابق: مي!
قال، وقد زادت ابتسامته إتساعاً: العفو.. ما هذا يا مي؟ متى وعدتك بما تقولين؟ ثم أنك تتكلمين كمن يريد أن يقدمني الى محاكمة، أو الى استجواب أبرر فيه سلوكي في أمور لا أدري صلاحيتك أنت وأصدقائك في الحكم عليها.
فتدخل يوسف في الحديث قائلا: هذا يا سيدي طبع مي. لا تعرف المداورة وتسير إلى مقصدها في أقرب طريق.
والتفت الى خطيبته قائلا لها: ألا تتركين لماجد بك أن يتعرف علينا أولاً؟ أنا شخصياً من المعجبين بما كنت أسمع منه في الندوات التي شارك فيها وكنت من حضورها، وبكل آرائه التي اقرأها أو أقرأ عنها. لذلك كنت أدافع عنه في ندواتنا الخاصة دوماً إذا كنت تذكرين.

حتى الحصير قد يسحب من تحتي فأعود إلى تراب أمنا الأرض وحصاها

وتابع قوله متوجها بالحديث الى المهندس: نحن كذلك لنا ندواتنا يا بيك، وان كانت ندوات متواضعة. كنت أدافع عنك يا سيدي فيما ينتقدك به غيري. شيء واحد تمنيت أن لو كانت لي بك معرفة حتى أستوضحك عنه. وها هي المعرفة تأتي عن طريق خطيبتي العزيزة. فضلها عليّ كبير.

غيرت كلمات يوسف، باللهجة التي نطقها بها، من تقدير المهندس له، وهو تقدير لم يكن في أول أمره ايجابياً. ثمة لباقة وأثر من حسن اداء ما يقال وراء هذا الجثمان الضخم والملامح الكدرة. تمعن في وجه الفتى فلاحت له في عينيه نظرة ذكية لم يقو زجاج النظارات السميك على اخفائها. قال معلقاً على ما تكلم به يوسف: يبدو أن لي متتبعين في أفكاري أكثر مما كنت أتصور. حسناً يا أستاذ يوسف ما الذي تريد أن تستوضح عنه مني؟

بدا الشاب كالمتردد، أو كأنه يبحث عن صيغة تعبير مناسبة لجوابه، ولم يلبث أن قال: أردت أنا شخصياً أن أعرف كيف وافقت يا ماجد بك على ما يخالف الأفكار التي تبشر بها في ما نشرته من دراسات، وقبلت أن تتولى بنفسك الاشراف على تنفيذ البرنامج المسمى خطة السهم الأصفر؟

بغت المهندس، بل بهت، حين طرقت سمعه الكلمات الثلاث الأخيرة من سؤال يوسف. خطة السهم الأصفر؟! إنها سر الأسرار! من أين بلغ هذا الأسم الى علم هذا الشاب الغر؟ حاول أن يحافظ على سكون نفسه فلا تتبدّى دهشته في لهجة كلامه، فسأل مخاطبه في تؤدة: أي خطة هذه التي تذكرها؟ وماذا تعرف أنت ورفاقك عنها؟ مرة أخرى أجد أن لي سمعة تتجاوز ما أتصوره أنا لنفسي. أريدك أن تفيدني بما يقال عني ولا أدري به شخصياً. قبل ذلك أريد أن أقول شيئاً. . . يخيّل إلي يا أستاذ يوسف أننا التقينا قبل الآن. وجهك ليس غريباً عن ذاكرتي.

كانت الجملة الأخيرة وسيلة المهندس ليبعد مخاطبه عن النقطة الساخنة التي وصل إليها الحديث بذكره ما سماه خطة السهم الأصفر. وطاوعه الشاب فيما أراده من إبعاده عن تلك النقطة، إما لتنبهه الى أنه تسرّع في طرح سؤاله، أو لأنه ما كان يقصد من السؤال سوى إثارة ماجد يعقوب به. قال معلقاً على ما أورده المهندس: لم تخنك الذاكرة يا بيك. ما أذكره أنا هو أنك لم تتفضل فتوجه إليّ كلمة أو تسمع مني مثلها في مناسبة من المناسبات. وغير ذلك، لا بد أني وقعت في نطاق ساحتك البصرية أكثر من مرة. فقد كنت متعاقداً مع إحدى المديريات التي تدخل في نطاق مسؤولياتك. . . متعاقداً كمخبر صحفي، أتردد على مكاتب تلك المديريات، خارجاً وداخلاً، في الليل والنهار.

قال المهندس: والآن؟

تولت مي الإجابة على هذا السؤال، فأسرعت تقول: الآن لم تعد ليوسف صفة سوى أنه خطيب مي! فعلها مثلك يا ماجد بك. طلبوا منه ما لم يعجبه اداؤه فرفس الكرسي برجله. . . وان كان كرسيه ذا حجم صغير لا يذكر بجانب المقعد المخملي المطرز الذي رفسته أنت. . .

ضحك المهندس وقال: أنت مصرة على هذا التعبير: رفْس الكرسي. لماذا لا تقولين أن الكرسي سحب من تحتي فأصبحت أفترش الحصير؟ ومن يدري؟ حتى الحصير قد يسحب من تحتي فأعود الى تراب أمنا الأرض وحصاها. . . منها خلقناكم وفيها نعيدكم. . .

أتم يوسف الآية بقوله: ومنها نخرجكم تارة أخرى! أنا واثق يا ماجد بك أن المستقبل لك. إلا إذا كان القدر يريد بنا شراً لا شر بعده. رفست الكرسي أو سحب من تحتك، هذا لا يهم. . .

وارتسمت على شفتيه ابتسامة عريضة قبل أن يضيف: إسمح لي بأن أقول إني أخالف كثيراً من أصحابي بثقتي بسلامة تصرفاتك يا سيدي. وفوقها إني أحاول أن أقنع خطيبتي العزيزة بأن تكون أكثر فهماً لدقائق الأمور كي تشاركني بهذه الثقة. إذا كنت لا تريد الحديث عن موقفك من تلك الخطة فإني لا ألح في استيضاحي، ويظل تقديري لك في مكانه لا يتزعزع.

قالت مي، مصطنعة لهجة العتاب: تنازلت هكذا يا يوسف؟ يبدو أن ماجد باك سحركم كلكم.

قال خطيبها: ألا ترين أننا أخذنا من وقت سيادته أكثر مما ينبغي. أخشى أن يتهرب منا في المرة القادمة. بالمناسبة يا ماجد بك. . . مي تريد أن تسدي إليها جميلاً تستحي هي أن تطلبه منك بلسانها.

قال المهندس: أيّ جميل؟ لماذا لا تفعل وأنت الذي وصفتها أنها تسير إلى مقصدها من أقصر الطرق؟

ـ فوضتني هي بالكلام عنها. أختها سهام، طريدتها في العمر، لا تصدق بأنك رضيت أن تستقبل مي أكثر من مرة. اقترحت مي أن نجمع لك اصدقاءنا في دار أهلها. إنها دار متواضعة في نفس شارع مكتبك القديم، تشرفها بقدومك وبشرب فنجان قهوة من يد أم عارف، والدة مي وسهام، فيها.

سكت المهندس لحظة وهو يفكر، في مضض، بهذا الاقتراح الذي لم يكن يتوقعه. قال لنفسه: بعد الفتاة خطيبها، والآن دار أهلها وأهلها! ومع ذلك لم تطاوعه إرادته في أن يرفض الدعوة محتجاً بأية حجة. هز رأسه ونطق بكلمتين تفيدان الموافقة، فقال يوسف بابتهاج: عظيم. شرف كبير لنا كلنا. والآن نستأذنك يا ماجد بك ونعتذر عن إزعاجنا لك في هذا المساء.

قال ماجد يعقوب وهو يصافحهما من وراء مكتبه مودعا: لا داعي للاعتذار. سررت بمقابلتك يا أستاذ يوسف، والفضل في ذلك لمي. هل أوصيك بها أم أوصيها بك؟

قال الشاب: إلى أن يعقد قراننا أوصيني انا بها. وبعدها، أبوس يدك ورجلك. . . ضحك الثلاثة معا. ولكزت مي خاصرة خطيبها بأصابع احدى كفيها قبل أن تسلم تلك الكف الى قبضة المهندس ماجد يعقوب وهي تقول: آه من الرجال!

ـ ٥ ـ

أغلق الباب وراء مي وخطيبها فعاد المهندس ماجد يعقوب الى مقعده ليشعل سيكارة جديدة من العلبة أمامه وليستعيد لنفسه كلمات خطيب مي التي شغلت باله. أي انسان يوسف هذا؟ وكيف تناهى الى علمه وجود برنامج اسمه خطة السهم الأصفر؟ أعضاء المجلس الخاص

العارفون بهذه الخطة لا يتجاوز عددهم أصابع اليدين، وهم مقيدون بقسم لا يترك منفذاً لتسرب أي خبر عنها إلى أية جهة، قبل أن يبدأ التطبيق. ان يشم هذا الشاب رائحة مهما كان قدرها من الضآلة عنها يعني أن هناك في حلقة الأمور العالية، البالغة السرية، نقطة ضعف خطرة ومخيفة.

ومي هذه الفتاة البارعة الجمال، الذكية، ما الذي يدفعها إلى أن تفرض نفسها عليه بهذا الالحاح؟ لم تكتف بتعريفه بنفسها، وبخطيبها، وان تطلب إليه أن يقبل بلقاء أصدقائها. إنها تجره الآن جراً إلى منزلها ليتعرف عليه أهلها. قال لها انه ليس مغروراً ولا سهل الانخداع. ولكنـه يشعر بأنه انزلق إلى ما يجعل هاتين الصفتين تنطبقان عليه. أحقاً أن له، في آرائه التي عرفت له في أوساط المهتمين بأمور الفكر والسياسة، من المكانة ما يجعل مي وأبناء جيلها يتعلقون به هذا التعلق؟ أم أن لانزلاقه مبرراً آخر، هو جمال هذه الفتاة الذي يدير الرأس ويثير الرغائب؟ ما الذي يطمعها فيه، أو يطمعه فيها، وهي في ذروة شبابها وفي كنف خطيبها، وهو الرجل الناضج المحصن الذي ودع الشباب وخسر هالة السلطة التي تجذب الفراشات المزهوة والطامعات بالكسب؟

تساؤلات أدارها بينه وبين نفسه خلال دقائق طويلة، راودته بعدها فكرة أن يضع حداً لهذه المعرفة بالفتاة وما وراءها من تعرف بأسرتها وبلداتها. غير أنه لم يستجب إلى هذه الفكرة. ووجد المبرر لرفضها في رغبته باستقصاء ما تخفيه شخصية هذا الفتى يوسف ومعرفة ما تخفيه نظارتاه السميكتان واستفهاماته المريبة. هذا اذا لم يكن لابتسامات مي ذات الشفتين الموردتين، ولبريق نظرات عينيها الشهلاوين وضغطة أصابعها المشيقة على كفه، دخل كبير في ذلك المبرر الذي وجده لنفسه...

وهكذا رقي المهندس بعد يومين من لقائه بمي ويوسف سلماً ضيقاً مظلماً، في نحو الساعة التاسعة مساء، ليدخل لأول مرة دار السيدة أم عارف، في عمارة قريبة من البناء الذي كان يحتله قبل أن يترك المنصب. وهي عمارة كان منذ أسابيع قليلة يمر أمامها كل يوم فلا تلفت نظره بشيء.

كان ينتظر ان يجد الدار التي دخلها غاصة بفريق من الشباب، فتيات وفتيانا، في يد كل منهم دفتراً وقلماً، متهيئين إلى القاء أسئلتهم عليه وتدوين أجوبته عليها. إلا أنه لم يبصر في ردهة الاستقبال الصغيرة التي انفتح عليها الباب مباشرة، إلى جانب فتاة الدار مي، غير أختها وأمها العجوز. الأخت صبية في نحو السادسة عشرة، ليس لقدها امتلاء قد شقيقتها ولا لها تورد بشرتها. فهي سمراء ذات عينين سوداوين ووجه دقيق التقاطيع لا يخلو من ملاحة. أما العجوز، وقد بدا من استقبالها لضيفها أنها من البهجة في ذروتها، فهي امرأة بسيطة الملامح والملابس، عفوية التعابير، تبدو كأنها غير مصدقة بأن انساناً مثله يشرّف بيتها بزيارته. أدار هو نظراته، بعد أن رد على ترحيبات أم عارف المتتالية، في جنبات الردهة الصغيرة ثم ردها إلى وجه مي كالمتسائل. لم يخف على الفتاة معنى تلك النظرات، فقالت وشفتاها تتسعان بابتسامة مضيئة: ستقول إني خدعتك يا ماجد بك. أرجو أن لا تنقم علي وتحرد.

كيف تناهى إلى علمه وجود برنامج اسمه خطة السهم الأصفر ؟

قال مستوضحاً: خيراً؟

قالت: كان يجب أن أتصل بك وأعتذر عن تغيير موعد اجتماعنا. ولكنني لم اجرؤ. بصورة خاصة لم أستطع أن أصدم سهام التي مضت لها ليلتان ولم يطبق لها جفن، في انتظار الساعة التي تفتح لك فيها باب منزلنا المتواضع.

قال: العفو. ولكني لم أفهم. ماذا عن الاجتماع؟

قالت: انه يوسف. استدعي لمهمة عاجلة تتعلق بعمل له. أنت تعرف أنهم صرفوه من الخدمة في مصلحته القديمة. حدث هذا، أعني استدعاءه، في آخر لحظة. ولما كان هو رأس الحربة في السؤال والجواب بين الشباب الذي اخبرناك خبرهم فقد وجدنا أن الغاية من الاجتماع لن تتحقق بالشكل الذي نأمله. لذلك لم أدع أحداً منهم. هذا الذي أخاف أن تنقم علي من أجله... أن أكون استغللت ثقتك وأضعت وقتك الثمين بغير داع....

سكت المهندس لحظة، ثم ما لبث أن ابتسم بدوره، وقال: لا تشغلي بالك. يمكنني القول أنك ازحت بهذا حملاً عن ظهري. كنت في هم مثل هم التلميذ المقدم على الامتحان. على كلٍ هذه مناسبة سارة أن أتعرف على السيدة والدتك وعلى الآنسة سهام.

لعله لم ينزعج كثيراً حين لم يجد أولئك الشباب في انتظاره. هم الذين يحملون الشوق إلى لقائه، على ما تقوله مي، بينما لم يكن هو في شوق كبير الى لقائهم. ولكنه من ناحية ثانية وجد أن الفتاة أفرطت في استغلال مطاوعته لها، مطاوعته في قبول زيارتها، مفردة أو مع خطيبها، وفي دخوله دار أهلها لغاية اكتشف أنها لم تتحقق لهذا السبب أو ذاك. تذكر كلمة كان أبوه، رحمه الله، يرددها عليه كلما آنس منه تسرعاً في أمور لم تنضج معرفته لها. كان يقول له: يا ولدي، من خفف رأسه أتعب رجليه! وقرر في نفسه أن هذه آخر مرة يرى فيها مي. سيقطع الطريق عليها بعد الآن بأدب، وإذا الحت فبجفاء. بعد الآن. أما الآن فما حصل حصل، وعليه أن يمضي هذه الزيارة كما تقتضيه اللياقة ويقتضيه حسن التهذيب.

تحولت الزيارة القصيرة إلى سهرة. الأم القريبة من السذاجة شرحت صدر المهندس ماجد يعقوب وأضحكته بما روت له، في عفويتها، من مآخذها على هذا الزمان وأبنائه، ضاربة له الأمثال ومعددة الشواهد. أما الصبية سهام فكانت عصفوراً مغرداً مفتونة بشقيقتها وبضيف هذه الشقيقة ذي الأسم المعروف والمظهر الأنيق والطلعة الجذابة. وبين الحين والحين كانت الصبية وأمها تعتذران بشغل المطبخ وتتركانه لمي، فإذا اعتذرت هي له عن ضجيج البنت وبساطة الأم أكد هو لها أن هذه هي الأمسية التي يشتهيها لا ما كانت تدبر له من مقالب في مناقشة شباب أغرار همهم مماحكة من يفوقهم سناً وتجربة.

وعندما وقف المهندس ليستأذن ويودع كان ضيق الصدر قد فارقه بالكامل. ألحت عليه أم عارف أن يكرر زيارته، وأنه إذا كان استجاب لدعوة الشباب، ممثلا بمي، فإنها تأمل أن يزورها مرة أخرى، كرمى للشيخوخة ممثلة بها. قالت له ذلك بتعابير وبمفردات أثارت ضحكته، فوعدها أن يجيب دعوتها في أول فرصة تحين له. عند ذلك هتفت سهام قائلة: وأنا يا ماجد بك؟ ألا تستحق سهام زيارة خاصة بها؟

اتسعت ابتسامة ماجد يعقوب وهو يقول: أنت تستحقين زيارة خصوصية لشيطنتك. لا. بل لصحون الكبة نية والبلانجي التي اتحمتني بها

هذه الليلة. إلى اللقاء اذن، وعن قريب إن شاء الله.
ونزل من الدرج الضيق المظلم بسرعة كادت قدمه أن تزل بها فينزلق على الرصيف بعد الدرجة الأخيرة. تماسك وسحب نفساً عميقاً من صدره، وهو يتذكر عزمه أن لا يرى مي بعد هذه الزيارة، ثم وعده الصبية وأمها. وهمس لنفسه قائلاً: من حسن الحظ أني لم أقع أرضاً. . . أتصور أن أبي يهتف بي الآن من الدار الأخرى ويقول: أي بني، خففت رأسك كثيراً. . . فلا عجب أن تعثَّرتَ وانزلقت قدمك!





لم يكذب المهندس ماجد يعقوب في وعده لأم مي واختها. فقد أعاد الزيارة للأسرة في دارها قبل أن ينقضي أسبوع واحد. ما الذي ساقه إلى أن يخفف رأسه، متعباً رجليه، بهذه السرعة؟ إنه الحاح مي، الفتاة الجميلة ذات العينين الشهلاوين والبشرة الموردة والقد المليء، في طلبها مقابلته. الواقع أنها لم تدعه الى زيارة دار أهلها، وإنما رجته في الحاح أن يستقبلها في مكتبه لأمر هام، وذلك في حديث على الهاتف بعد أربعة أيام من الزيارة الأولى. لم يقو على أن يكون جافياً في صدها كما حدث نفسه بذلك ذات مرة، ولكنه كذلك رأى أن مكتبه الهندسي، المعد لاستقبال متعهدين ورؤساء ورشات، غير صالح لأن تتردد عليه أكثر من مرة فتاة مثل مي، مهما كان وراء هذا التردد من براءة أو من مبررات فكرية وثقافية. لذا آثر أن يدعو هو نفسه إلى الدار الصغيرة، مذكراً الفتاة انه وعد أمها بالعودة إليها في أقرب فرصة، ومحدداً وقت قدومه في مثل وقت الزيارة السابقة. تلقت مي إجابته بعبارة شكر قصيرة خيل إليه، من لهجتها، أن الحرارة تنقصها بعض الشيء.

كانت سهرة قصيرة هذه المرة. لم تطل فيها إقامته، وأصر هو على لا تتعدى ضيافته فيها فنجان القهوة التقليدي. وعلى أن أم عارف وابنتها الصغيرة تلقتاه بترحاب وفيض سرور فإنهما ما لبثتا أن استأذنتا وغابتا في داخل الدار. لا شك في انهما عارفتان بأن مي تريد أن تحدث ضيفها بأمر هام فتركتا لها ردهة الاستقبال. بهذا خلا الجو لمي فتحدثت هي كثيراً واستمع هو اليها طويلا. تحدثت مي بكلام كثير، إلا أن كلامها ظل خالياً مما يمكن إعتباره أمراً هاماً يستحق مجيء المهندس لمعرفته. وهذا ما أثار استغرابه، بل قلقه وضيق مشاعره، ولا سيما في أول ذلك الحديث الطويل.

أول ذلك الحديث كان عن يوسف. عرف ماجد يعقوب لأول مرة أن الفتى، قبل أن يكون خطيبها هو قريب لها. إبن خالتها على التحقيق. أو أنه ما أصبح خطيبها إلا لكونه ابن خالتها. والحت هي على وصفها له بأنه شاب ذكي واسع الاطلاع متعدد الصلات وأنه فوق ذلك معجب به، بالمهندس ماجد يعقوب، كل الاعجاب وواثق من أن الظروف العامة التي أبعدت المهندس عن الطريق الصاعد ستزول حتما ليعود إلى تولي أزمة الأمور. ومن الحديث عن يوسف انتقلت إلى الحديث عنه هو، ضيفها. أشارت إلى أن إعجاب يوسف به جرها إلى إعجابها الشخصي هي. فقد جاء يوسف اليها بكتابين من تأليفه، تأليف ماجد يعقوب، وأطلعها على مقالاته، فرأت فيه المفكر الذي عرف كيف يرسم للمثاليات التي تؤمن بها صوراً واقعية تكاد تلمسها بيدها. ربما كانت هذه القدرة في تحويل المجرد إلى مجسد قد جاءته من طبيعة تهيئته العلمية وعمله كمهندس. فالمهندس الذي يحول الخطوط المرسومة على ورق، في المخططات، الى عمارة أو جسر أو نفق هو أقدر الناس على تحويل المعنى المجرد والقيمة الفكرية التي لا قوام مادي لها إلى هيكل مجسم ثلاثي الأبعاد.

كانت مي تقول هذا بطلاقة وحماسة، وبعبارات منتقاة تنم عن أرضية ثقافية متينة أحس هو لحيازتها لها ببعض الاندهاش. ومع ذلك فانه لم يغتفر لها، في أعماق نفسه، استئثارها بوقته بهذا الشكل وتباعدها عن التطرق إلى الموضوع الذي جاءت به إلى منزل أهلها من أجله. عاوده الضيق بهذا التصرف منها، إلا أن ضيقه أخذ بالتضاؤل حين إنتقلت من الحديث عنه إلى الحديث عن نفسها أو، على الأصح، إلى الحديث عنها وعنه معا. وجد نفسه يتطلع إليها الآن بنظرة جديدة. أو أنه بدأ يرى فيها مجالي للحسن شغلته عنها برودة التعابير الفكرية والمعاني المجردة التي كان لسانها ينطق بها. تبدى له جمالها فاتنا، بل مثيراً. هاتان العينان الشهلاوان، ولونهما بين الزرقة والخضرة، اللتان تلتمعان كلما نطقت باسمه أو وصفت حالاً من أحواله. وإبتسامتها الساحرة التي تكشف عن نصوع بياض ثناياها وتحلو بحمرة شفتيها وتورد محياها. وقدها الذي يهصره ثوب أزرق بخطوط أفقية عريضة تجيد رسم تكور صدرها الناهد واستدارة وركيها والتفاف ساقيها المشيقتين. صاحبة هذه المفاتن تتحدث عنه بوضوح وبحرارة والحاح، بينما يجهد هو نفسه في التفتيش، بين طيات حديثها، عن الأمر الهام الذي جاء لمعرفته. . . انه مغفل كبير! عليه أن يفتح عينيه جيداً ويدرك أن هذا الأمر الذي تريد هذه الفتاة الفائقة الحسن أن تفضي به إليه، والذي وصفته بأنه هام وهام جدا. . .

إنه مغفل كبير وعليه أن يفتح عينيه جيداً

قالت له إنها تعترف بأن سرورها كان كبيراً بعلمها أنه، حين تولى منصبه الكبير، سيحتل مكتبه في البناء القريب من منزل أهلها. منذ الساعة الثامنة من صباح أول أيام مجيئه إلى مكتبه وقفت في شرفة غرفتها المطلة على الشارع ترقب الموكب الذي سيقدم به إلى مقر عمله. الصحيح، لقد اصيبت يومها بشيء من خيبة الأمل حين لم تشاهد موكباً، بل رأت سيارة رسمية وحيدة تقف أمام عينيها وينزل هو منها دون مرافق. استطاعت في ذلك الصباح أن تتأمل فيه جيداً. رأته يقف دقيقة أمام المدخل فيرفع رأسه ويدير نظره في كل إتجاه كأنه يود التعرف على الشارع والأبنية فيه، وعلى سكان الأبنية. أو كأنه يريد أن يتأمل فيه أولئك السكان ويعجبوا بقامته الطويلة وقده الرياضي. من ناحيتها هي، لقد أعجبت بلا شك بهيئته الجسمانية وببزته الأنيقة، وبألوان ربطة عنقه، وحتى بقميصه المخطط في زمن لم يكن زي القمصان المخططة فيه شائعاً. ذلك كان في اليوم الأول. أما في الأيام التالية فهي تعترف أن اعجابها بمظره العام كرجل في زخم عنفوانه أصبح مماثلاً لاعجابها به كمفكر ذي آراء عميقة، مؤثرة ومثيرة للجدل. وشيئاً وراء شيء أصبحت مدمنة لرؤيته الصباحية، تحس بالأسف والضيق والاحباط حين يتخلف عن مجيئه إلى مكتبه لسفر أو لشاغل، أو حين يتأخر بعض الشيء فيضطرها إلى الوقوف دقائق كثيرة، قد تصل إلى ساعات، في الشرفة أو وراء زجاج النافذة، مترقبة أن يأتي وينزل من سيارته فيدير رأسه إلى اليمين واليسار، ويخاطب سائقه بكلمة أو اثنتين، قبل أن يدلف إلى العمارة متسلقاً درجها الخارجي بخطاه الواسعة الواثقة.

ـ ومع ذلك يا ماجد بك . . لم يكن هذا حباً .

هكذا قالت مي في عبارة قطعت بها حديثها المندفع ، كأنها ترد بها على فكرة تكونت في ذهن المهندس أوحى إليه بها ذلك الحديث . وتابعت تقول : نعم لم يكن هذا حبا . لو كان كذلك لما كنت أخبرت خطيبي ، ابن خالتي يوسف ، به . وبصورة خاصة لما كان هو قبله مني أولا ، ثم شجعني عليه بعد ذلك . كيف شجعني؟ لك الحق في أن تسأل . كان يحدثني بالمكانة التي أخذتها في منصبك الهام ، وبقدرتك على أن تضع الأمور في نصابها في كثير مما كنا نشكو أو نخاف منه أو مما نطمح إليه . قلتُ لك ان يوسف ذكي ، واسع الاطلاع ، له صلات بمختلف أوساط المجتمع . كل ما كان يخبرني به عنك كان يزيدني تعلقاً بك . بل انه زين لي فكرة زيارتك وان أجد السبيل إلى أن أكون أقرب إليك مني في وقفتي الصباحية لرؤيتك . قال لي المبررات كثيرة لهذا القرب . . . مبرراتك انتِ الجوار والاعجاب ، وبالنسبة إليه ما سيعجبه فيك الذكاء والجمال . . . الشجاعة لا تنقصك ، فلا تضيعي هذه الفرصة المتاحة لنا نحن مجموعة الشباب حاملي الأفكار التي نريد أن تحظى بتأييده لها عن طريقك . . .

توقفت مي هنا قليلاً كأنها تنتظر تعقيباً من ضيفها على ما روته له . وحين وجدته ساكتاً ، مستغرقاً في اصغائه إليها ، عادت إلى الحديث قائلة : نعم انه زيّن لي التقرب منك . أغراني بذاك وشدد في اغرائي ، ولكنني قاومت اغراءه . لماذا؟ قلت لك لماذا في أول مرة استقبلتني فيها وأنت تجمع أوراقك في المكتب الذي كنت تتهيأ لهجره . خفت من أن لا تفهمني . ربما لذلك الخوف ، وربما لأني لم أرد أن تعرفني كممثلة لآخرين ، هم أصحابي وأصحاب يوسف ، متحدثة باسمهم . لعلي تطلعت إلى معرفة لي أنا وبدوافعي أنا . معرفة بيني وبينك وحدنا ليس للآخرين نصيب منها .

وسكتت . قال لنفسه : يا للشباب وأهوائه! ليس بين ما تقوله هذه الصبية المتفجرة أنوثة وحرارة عاطفية وبين التصريح بالحب إلا شعرة . كلام مثل هذا من فاتنة مثل هذه جدير بأن يدير رأسه ويدفعه الى أن يقوم من مجلسه ليأخذ كفيها فيضمهما بين كفيه ، ثم يحيط خصرها بذراعه ، ثم . . . إلا أنه تماسك . ذاك ما كان يندفع إليه في زمن مضى ، وفي طرف آخر . كزّ على أسنانه وراء شفتيه وقال ، بلهجة أرادها أن تكون أبعد ما تكون عن لهجتها المتوقدة : عزيزتي مي ، أريد أن اسألك . . . كنت تريدين أن تحدثيني بأمر هام . ما هو؟

وجمت . وخيل إليه أن شحوباً مفاجئاً رقى إلى وجهها فخفف من تورد خديها . وبعد لحظة من السكوت قالت : أنا غبية . نسيت عادتك في التطلع إلى ساعة يدك عندما تشعر بالملل . أنت من أنت ، وأنا فتاة أنهت منذ قليل دراستها الجامعية ولا تزال تحلم أحلام المراهقة! سامحني يا ماجد بك .

أحس هو بأنه غالى في جفائه أمام ما نفضت إليه من مشاعرها الحميمة ، فقال بلهجة أكثر لينا : لا تؤاخذيني . جئت من المكتب رأساً ، ولا تزال نفسية رجال الأعمال تتلبسني . تريدين الصحيح؟ ما قلته عن يوسف أدهشني . تتحدثين إليه عن إعجابك بشخصي الضعيف فلا يثور ، بل يشجعك على التقرب مني . . . ألا يغار؟

قالت : أنا بنت خالته ، وهو كبير الثقة بي . وأحسبه كذلك كبير الثقة بك . أنت عنده عاشق مثل عليا ، لا وقت عندك ولا رغبة في عشق النساء .

ضحك ضحكة قصيرة ، خالية من المرح ، وقال : هو في هذا مخطىء . أنت قلت في أول لقاء لنا أن لي شهرة بحب النساء . . .

قالت : صحيح . وأضفت يومها أن شهرتك الأخرى هي أنك لست لطيفاً على من تتعمد التقرب اليك . ليس هذا المهم . في ذات مرة تحدث يوسف ، في معرض اعجابه بك ، عن برنامج خطير سمع عنه وعنك معلومات مثيرة ، تمنى هو أن يعرف صحتها ومزيداً من التفاصيل عنها . لا تنس ميوله الصحفية . . .

قاطعها قائلاً : خطة السهم الأصفر!

قالت : تماماً . انها هي .

وجم هو الآن ، وتساءل في سره عما إذا كان هذا هو الأمر الذي تريد مي أن تتحدث معه عنه . تناسى ما قالته قبل قليل وسألها : أين يوسف الآن؟

قالت : في عمله الجديد . اظنني أخبرتك بأنه وجد عملاً في بلدة قريبة . سيأتي إلينا في الأسبوع القادم .

تحرك في مجلسه ، وهو يتطلع إلى ساعة يده ، وقال : مي . . . كانت سهرة جميلة إلى جوارك ، ولو أني حرمت حكايات والدتك وشيطنات سهام . ترين أني أطلت المكوث . أتركك الآن ، فاعتذري عني لهما .

تقدمت هي إليه وعلى شفتيها ابتسامة خفيفة . عاد التورد الى وجهها بأشد ما يكون ، وخيل إليه ان انفعالاً كان يتملكها فيزيد من علو صدرها وهبوطه بانفساها ، وهي تقول : كانت زيارة لي أنا وحدي . استأذنتهما في ذلك . متى أراك؟

ومدت كلتا يديها إليه . ملأ عطرها أنفه وهي تقترب منه ، فقبض على أصابع يديها بأحدى كفيه وربت بالأخرى عليها وقال : متى شئت . وإذا شاء يوسف أن يأتي معك فأهلا به .

وابتعد عنها خطوة الى الوراء حتى اسند ظهره إلى الباب المغلق . راح يتطلع إليها بنظرة ثابتة كأنه كان يتملى من مشهد قدها الملتف بثوبها الأزرق ، ذي الخطوط الأفقية العريضة التي كانت ترسم تقاطيع جسمها بوضوح مثير . ثم ما لبث أن ابتعد عن الباب لتفتحه هي له ، ولينحدر هو في السلم الضيق المظلم الى الشارع مسرعاً .

ـ ٧ ـ

مرة أخرى تبدى للمهندس ماجد يعقوب أن اهتمام خطيب مي بخطة السهم الأصفر يبعث على الريبة ، ولو تستر بمظهر فضول صحفي .

الشجاعة لا تنقصك فلا تضيعي هذه الفرصة المتاحة لنا

لم يكف ان تبلغ سمع هذا الفتى أخبار تلك الخطة بل انه يحاول أن يعرف عنها تفاصيل ليس من المصلحة أو السلامة العامة أن تتعدى معرفتها نفراً محدوداً في مستوى عالٍ من المسؤولية. أصحيح أن اعجابه، اعجاب يوسف، به هو ماجد يعقوب شخصاً وأفكاراً هو الذي دفعه إلى تشجيع مي على التقرب منه، أم أن هناك دوافع أخرى لها علاقتها بالخطة الخطيرة تدفعه إلى ذلك التشجيع؟ تساؤل ذو بال عليه أن يتثبت من جوابه، لقد أصبحت الخطة، حقاً، تحت إشراف مسؤولين آخرين بعد أن ترك هو منصبه، ولكن خطر أن يعرفها أفراد من طبقة يوسف والشباب المماثلين له لا يقتصر عليه وحده، بل يمتد إلى أوضاع وأحوال جوهرية لها تعلقها الكبير بأمن البلد حاضراً ومستقبلاً.

كل هذه الخواطر جالت في بال المهندس وهو يسير في الشارع بعد مغادرته دار أم عارف. ولكن... قالها وهو يستعيد لنفسه الكلام الذي سمعه من مي في تلك الدار، ويستعيد صورتها الساحرة الاخاذة... لكن، ماله يصرف تفكيره إلى يوسف ودوافعه ويغفل عما تفصح به خطبية يوسف بكلماتها وتعابير وجهها المشرق، وحتى باغراءات جسدها الريان، عن تعلقها به فكريا وعاطفياً؟ قالت له ان اعجابها به ليس حبا... قالت ذلك بلسانها. إلا أن نظرات عينيها المشغوفتين، وبحة صوتها في بعض ما تقوله بلسانها، وتسارع أنفاسها عند وداعها له، كانت تعني حتماً أشياء غير التي تلفّظ بها اللسان. إنها تحوم حوله كالفراشة المصممة على الاحتراق باللهب، وهو يصدها عنه بيده ويبعدها بمحاكمات فكره عن النار التي تعشق لهيبها. قالت له متى أراك... مصرة على أن تراه مرة ومرات. وها هي نفسه، حين تتذكر إصرار مي ذاك، تنعي عليه جمود حسه وبلادة عاطفته وتهتف به: استجب لاصرار هذه العاشقة... قل لها: تعالي إلى اللقاء الذي تهوينه... تعالي دون تأخير!

ولم يتأخرا اللقاء الذي أدار حديثه بينه وبين نفسه، بل جاءت دواعيه مسرعة. ففي مساء اليوم التالي للزيارة، في نحو التاسعة مساء، وكان هو في مكتبه مكبا على دراسة مخطط جديد أعده له مساعدوه، رنّ جرس الهاتف، وكانت هي المتحدثة فيه. قالت: مساء الخير. حظي كبير أن أجدك في المكتب في هذه الساعة.

أجابها: أهلاً. صرفت الموظفين وبقيت، لأن عليّ أن أنجز عملاً يختص بي وحدي. كيف حالك؟

قالت: بودي أن أخبرك عن حالي. اطمعتني بأن أتصل بك متى أشاء. أريد أن أراك الآن، لأمر هام.

تضاحك في سماعة الهاتف وهو يقول: كل الأمور هامة عندك يا مي. ولكن الساعة متأخرة، ولديّ عمل. تعالي غدا في العاشرة قبل الظهر.

خيّل إليه، من إصرارها في لهجتها، انها صكت فكيها على لسانها وهي تقول: ارجوك. أمر لا استطيع تأجيله الى غد. يكفي اني صبرت عليه البارحة فلم اخبرك به كما كان يجب ان أفعل. في دار أهلي لم يكن ذلك ممكنا.

سكت هو قليلا قبل أن يجيبها بقوله: كما تشائين. أهلا وسهلا بك دوما. انما ضعي في بالك اني لا استطيع أنْ اسقيك فنجان قهوة. انصرف كل موظفي المكتب. ستجدين الباب مغلقا، اقرعي الجرس لأفتح لك بنفسي.

وفتح لها الباب بنفسه كما قال. لم يلغقه بعد دخولها، بل تركه موارباً، وتقدمها نحو غرفة المكتب مخترقاً قاعة الخرائط. على شفتيه ارتسمت ابتسامة خفيفة، بعثها إليهما ما جال في خاطره من أن زيها زي من جاء لأمر هام حقا. لم يرها قبل اليوم في مثل هذا الثوب المغرق في السواد، والذي يصل كماه إلى المعصمين وترتفع قبته حتى أصل العنق. ليس لباس حداد قطعا، فاناقته لا توحي بذلك، وتبين له، حين جلست على كرسيها أمامه، حسن تفصيل هذا الثوب بحواشيه المزركشة والمزينة بدانتيلة بيضاء دقيقة التخاريم. حدث نفسه بأن محتوى دار أم عارف من الأثاث لا ينم عن ثراء ساكنيه، ولكنه يرى كل ما تلبسه مي منطبقاً على متطلبات آخر زي في الذوق والنوعية. وهز رأسه، ربما لينفض عنه خواطره حول جمال ما ترتديه مي، وعن جمالها هي في سواد ما ترتديه، وقال ممازحا: مرة أخرى، أهلا وسهلا. أصبحت أحاذر من التطلع الى يدي خوفاً من ملاحظتك حول تطلعي الى ساعة معصمي. ما هي هذه القضية الخطيرة التي لا تستطيع الأنتظار الى الغد؟

قالت: أعرف أني اخيّب دوماً أملك فيما أقوله ثم لا أفعله. ولكني يا ماجد بك في حيرة... حيرة كبيرة. الأمر يتعلق بيوسف.

عقد ما بين حاجبيه وقفزت الى ذهنه تساؤلاته امس عن يوسف هذا. قال: أخبرتني أنه في مدينة قريبة وأنه سيقدم في هذين اليومين. هل جد شيء جديد؟

قالت: بل هو شيء قديم، ولا أدري كيف أرويه لك.

قال: تكلمي. إذا كانت نصيحة فلن أتأخر عن تقديمها لك حسب قناعتي. وإن كانت سراً فطمئني بالك... أنا كما تقول العجائز، صدري بئر عميق ليس له قرار.

أعادها بلهجته الممازحة فابتسمت مخففة من مظهر الجد الذي دخلت به المكتب. قالت: إني أخشى مما سأقوله لك على يوسف، وأخشى منه على نفسي اذا عرف أني أخبرتك به. ربما قتلني.

فردّ عليها، في استغراب لم يفتعله: إلى هذه الدرجة؟ لماذا تقولينه لي اذن؟ لا أظن أنه يحق لي أن أستمع إلى كلام تضر معرفتي إياه بك وبخطيبك.

فسكتت لحظة، ثم تنفست بعمق، كأنها تجمع قواها لوثبة خطرة، قبل أن تقول: سأروي الحكاية كلها لك، أياً كانت النتيجة. إذا عرفت أي الخطر أعرّض ابن خالتي له في صراحتي اليوم فستغفر لي محاولتي خداعك في الماضي.

قال، والاهتمام الجاد يصبغ لهجته: أنت كنت تحاولين خداعي في الماضي؟ بماذا؟ تكلمي أرجوك.

فلم تجب على سؤاله مباشرة، وإنما استمرت في كلامها قائلة: كنت يا ماجد بك فخورة بابن خالتي. فخورة بذكائه ولباقته، وبحسن تقييمه للناس والأوضاع، وبثقافته واطلاعه الواسع في قضايا الفكر والسياسة والعلاقات الاجتماعية. هو الذي دلني عليك قبل أن أسمع بك. وهو الذي شجعني، كما أخبرتك، على أن أجد الطريقة لأصبح قريبة منك. لم أقل لك كل الحقيقة البارحة. في محاولته دفعي إلى مقابلتك أيام كنت أنت في مكتبك في شارعنا، وأمام ممانعتي التي لم يجد لها مبرراً، صرح لي أن كسباً كبيراً ينتظره من توثيق صلتي بك. لما استوضحته عما يعني لفظ أمامي لأول مرة اسم ذلك البرنامج ذي الأسم الغريب: خطة السهم الأصفر...



لم يرها قبل اليوم في مثل هذا الثوب المغرق في السواد

لم يملك المهندس نفسه عن أن يقاطعها فيقول، قارعاً المنضدة أمامه بالقلم الذي بيده، بقوة: متى ذكر لك هذا الأسم؟
قالت: قبل أن ترفس ذلك الكرسي برجلك، واعذرني على استعمال هذا التعبير الذي لا تحبه، بأيام قليلة. كان يعرف انك مقبل على ترك المنصب. قال لي إن جماعة تربطه بها رابطة وثيقة عرفت بوجود هذه الخطة، وأنه هو في حاجة ماسة إلى أن يعرف تفصيلاتها منك شخصياً. ولكلام كثير تحدث به عنك. وحين تجرأت وجئت إليك لأول مرة كنت مدفوعة إلى ذلك بما قاله من أن المعرفة التي يسعى إليها، ولن تأتي إلا عن طريقك، هي بالنسبة إليه مسألة حياة وموت. لم يكن أمامي إلا أن أساعده، فجئت اليك. واعترف بأني جئت اليك آنذاك في محاولة مني لخداعك.

وسكتت، وسكت هو. أحس بالغضب، ومع الغضب أحس بغم ثقيل يملأ صدره. إذن كان كل ما سمعه منها في الأيام الفائتة خداعاً انطلى عليه. صدقت عليه الكلمة التي زعم أنه بعيد عن الاتصاف بها، فها هو يجد نفسه مغروراً وسهل الانخداع! وقبل أن يجيبها بكلمة يسرّي بها شيئاً مما استولى على مشاعره من الغضب والغم، قالت هي: ها تراني أعترفت. اعترفت بأني كنت أحاول خداعك، ولكني لم أخدعك.

قاطعها، قائلاً بلهجة ساخرة: صحيح؟ وكيف هذا؟

قالت: كل ما قلته عن إعجابي بك، منذ أول تعارفنا الى زيارتك لي أمس، كان صحيحاً. لم أكذب عليك في هذا. لا. إذا كنت كذبت ففي شيء آخر... أمس قلت لك أن ما أحمله هو إعجاب مجرد، وليس حباً. الصحيح الذي أجرؤ على اعلانه الآن هو أنه، أي العاطفة التي أحملها لك، هو حب يا ماجد بك. حب يجرفني. إني أحبك يا سيدي.

توقد وجه ماجد يعقوب كأن ناراً كانت تنبعث من مسام بشرته. في صدره كانت تتضارب مشاعر لم يعد يتبين منها الغضب من الحزن من الدهشة من الغبطة. اتضحك منه هذه الفتاة أم تأتي طائعة لتلقي نفسيها بين ذراعيه بكل فتنتها وذكائها؟ أتراها تعشقه حقاً أم أنها تستغفله محاولة اغواءه لتصل منه إلى بغيتها الخطيرة؟ قام من وراء المنضدة، مندفعا بانفعالات وجدانه، وراح يسير في الغرفة الواسعة جيئة وذهاباً، يعض على شفتيه، دون أن يلتفت إلى مي التي كانت تلاحقه بنظراتها من أقصى الغرفة إلى أقصاها. وكأنها أخذت بانفعاله وأحست بالشكوك التي كانت تعتمل في صدره، فرفعت صوتها قائلة: أرجوك قف لحظة وتطلّع اليّ. لم أكذب في لفظة واحدة مما تكلمت به، ولا في الاعتراف بحبي لك. هل تريد برهاناً على الحب؟ البرهان هو أني لم أخدعك، بل خدعت من أراد مني أن أخدعك. يوسف، إبن خالتي الذي يعزّ عليّ، خطيبي، هو الذي رحت أخادعه لأعرف لماذا يسوقني في هذا الطريق. وعرفت. عرفت كل ما كان في حوزته من معلومات عن تلك الخطة. عرفت قيمتها في حماية بلدنا، ومن هم الذين يجرون متكالبين لكشف أسرارها حتى يبطلوا تلك الحماية. عرفت أي المخاطر تتهدد يوسف إذا لم يحصل على تلك الأسرار، وأي الرؤوس تسقط إذا كشف اللثام عن الجماعة التي تدفع يوسف الى دفعي كي أغويك. وها أنا جئت لأقول لك هذا. ما جئت الا لأني يا ماجد بك. يا ماجد... صدقني!

كيف يمكنه أن لا يصدقها؟! نطقت كلماتها الأخيرة بصوت منكسر، بل بجهشة بكاء، ونهضت من كرسيها مستديرة نحو الباب، كأنها عزمت على الانصراف. كان هو قد توقف عن ذرعه الغرفة بخطواته، واتكأ على أحد المقاعد يستمع إلى سيل الكلمات المتدفقة من شفتيها المحمومتين. أمسك بكتفها وجرها، مانعاً إياها من الخروج، إلى مقعد عريض في صدر الغرفة حيث أجلسها وجلس الى جانبها. وحين رأى عينيها الشهلاوين مغرورقتين بالدمع فاض صدره حنواً. كانت ترفع وجهها متطلعة اليه لحظة. ثم لا تلبث أن تغض من نظرها أو تبعده عنه متطلعة الى الجدار المقابل. ووجد نفسه يضع سبابته اليسرى تحت ذقنها، مديراً إليه وجهها، ثم يجري بأنملة خنصره الأيمن على وجنتيها ليمسح عنهما قطرات الدمع المتدحرجة عليهما. مالت برأسها إليها وصدرها يعلو ويهبط بنشيج مكتوم، فقرب وجهها منه ببطء وأحاط بذراعه اليسرى منكبها وأطبق على شفتيها في قبلة لاهبة وطويلة...

كانت لحظة رائعة، وأول المنعطف في درب تصورا، هو ماجد وهي مي، انهما سيترافقان فيه طويلا، ولدواع كثيرة، ولما كان عليه أن يتركها في الأيام القليلة القادمة لأن مهمة ملحة تقتضيه السفر الى عدد من البلدان الغربية، فقد طمأنها، ومنّى نفسه كذلك، بأنه عائد إلى البلد عما قريب. وها هو اليوم، ولو أن غيبته طالت أكثر مما توقع، ها هو اليوم قد عاد...

-٨-

قطع المهندس ماجد يعقوب مسافة طويلة في سيره على ضفة النهر، في عكس اتجاه جريه، حتى أبعد عن البيوت المسكونة وقارب منطقة البساتين. كانت ذكريات معرفته بمي ولقاءاته بها، في زياراته لأهلها وزياراتها له، تزدحم في خاطره متتابعة بانتظام أو متقاطعة ومتداخلة، متمركزة حول صورتها هي بشبابها وجمالها، وبشخصيتها المتفردة وعاطفتها المتوقدة. وبين الحين كان يثوب إلى نفسه في لجة التذكر على صوت، ينبعث من أعماق وجدانه، يهتف به: كفاك يا ماجد، رحلت مي عن دنياك رحيلاً أبدياً... لن ترى مي بعد الآن!

يذكر أنه بعد يومين من قدومها إليه تلك الأمسية طلب إليها بالهاتف أن توافيه إلى المكتب عند الظهر. وجاءت. أخبرها أنه سيبدأ رحلته في الغد، وأنه اتخذ من الاجراءات كل ما يجب اتخاذه في الموضوع الخطير الذي يشغل باليهما. انه شخصياً يضمن سلامة يوسف من الأذى إذا أفضى بكل ما يملكه من معلومات إلى الأناس الذين سيتصلون به ساعة عودته إلى المدينة من مقر عمله الجديد. عليه أن يعلم المتصلين به بالجهة التي تستفسر عن تفاصيل خطة السهم الأصفر، وعن المصدر الذي انطلقت منه أول المعلومات المتعلقة بهذه الخطة، وان يعطي بصورة خاصة أسماء المواطنين الذين بدرت منهم بادرة تعريف بالخطة مهما بلغوا من علو المكانة أو كان مقامهم في مراكز المسؤولية. لن تُزج هي، مي، في مستنقع التحقيقات المتعلقة بهذه القضية. أما إذا تمنع يوسف عن الإدلاء بما يعرفه، أو حدث ما يحول بينه وبين الادلاء، فإنها ستسأل مكانه. واجبه، هو ماجد، يطلب إليها ذلك، وواجبها هي أن تجيب ما يطلب منها. فهي على هذا لن تستدعى إلا حين لا يكون ◁



▷ مجال لاعفائها من الاستدعاء والسؤال.

وعلى هذا سافر المهندس الى مهمته. في غيابه هزت المجتمعات وأوساط البلد المختلفة تلك القضية التي استأثرت بالعناوين الكبيرة في الصحف وطارت بها الأخبار الى كل مكان. عامة الناس، بل كلهم باستثناء نفر قليلين، لم يدركوا من القصة سوى أن جرذاً كبيراً وقع في الفخ بعد أن قضى شهوراً وأعواماً يحفر في أسس البناء ليقوضه ويقرض في نسيج الكيان ليبليه. أما ماجد فكان يرى، في ملاحقته على البعد للأخبار، ثمرة التتبعات التي حركها هو وراء معرفة شاب في مقتبل العمر، لا يتقلد أية مسؤولية، بوجود برنامج بالغ السرية والخطر اسمه خطة السهم الأصفر. أمران كانا يشغلان باله في ملاحقة تلك الأخبار، يقلقه أحدهما ويريحه الآخر. الأول هو غياب اسم يوسف عنها، والثاني غياب اسم مي وثمة أمر ثالث كان يتبينه، وما كان لانسان غيره في غير موقعه أن ينتبه إليه، هووجود فجوات مشبوهة في ظوق صلات الجرذ الكبير وتنقلاته في الأوساط التي تسلل اليها. قال لنفسه: سقط الجرذ حقا، ولكن أعواناً له، أو خلائف، لا يزالون في مخابئهم لم يتعرف عليهم أحد.. سأعود إلى البلد ولا بد أن أبذل جهدي في السعي وراء معرفتهم. ومي، التي لم تقل ما عندها ما دام إسمها لم يرد في مدار المحاكمات، ستعينني في هذه المعرفة!

كانت مي في الأسابيع المتتالية التي بعد فيها عنها في رحلته، تسكن خاطره بصورة مستمرة. صورتها كانت ترافقه في تنقلاته بين البلاد المختلفة وفي مشاغله ومقابلاته المتنوعة. وكانت أصداء صوتها تتردد في سمعه وفي حنايا صدره، لا سيما كلمتها تلك التي الهبت مشاعره حين هتفت قائلة: اني أحبك يا سيدي! إنها تحبه... يحبه كل ذلك الحسن وكل تلك الفتنة وكل ذاك السناء! وهو، أتراه يجرؤ على القول إنه لا يحبها؟ إذن لماذا تعمر ذاكرته بهذا الشكل ساحرات الصور من جمال طلعتها وامتشاق قدها ومفاتن جسدها، تثير شوقه وتملأ لياليه أحلاماً وأيامه تخيلات؟ انه عائد إلى البلد، ليس لمجرد أن يكتشف ما وراء الفجوات الخطرة في صلات الجرذ الكبير، بل ليرى مي فيضمها بذراعيه، ويسير برؤوس أصابع كفيه على بشرة وجهها الموردة، ويغرق نظراته في نور عينيها الشهلاوين، وليطبق شفتيه على شفتيها اللتين تنطفان عطراً وشهداً...



سقط الجرذ حقاً ولكن أعواناً له أو خلائف لا يزالون في مخابئهم لم يتعرف عليهم أحد

نعم إنه لعائد، وقد عاد! عاد وفي جيبه علبتان تحتويان هديتين، واحدة لسهام والثانية لمي. وأين مي؟ مي ماتت... هكذا قالت له أم عارف ببرود، وبخشونة وجفاء. كيف ماتت؟ من العملية... بهذا أجابته أيضاً بالخشونة نفسها والجفاء نفسه. أية عملية هذه التي قتلت مي؟ تنبه إلى أن صدمته بما سمع شغلته عن الاستفهام الذي هو حق له. كيف خرج دون أن يعرف تفاصيل موت مي، ولماذا كان لقاء العجوز وابنتها بهذا القدر من الاستهانة، ومن الضيق والقسوة؟ لا بد له من الرجوع إليهما في دارهما، ليستفهم وليعرف...

وانكفأ راجعاً، يكاد يعدو في عجلته في الرجوع. ورقى السلم، الضيق المظلم، عدوا كذلك. ضغط باصبعه جرس الباب ضغطة طويلة جديرة بأن تبعث الفزع الى قلوب ساكني الدار في هذه الساعة المتقدمة من الليل. كان قد نسي كل إحساس باللياقة والتهذيب في لهفته إلى أن يعرف الجواب على الأسئلة التي هيأها ليلقيها على أم مي وشقيقتها. لم تتأخر اضاءة الردهة التي كانت مطفأة المصابيح، وفتح الباب نصف فتحة أمام ماجد يعقوب. من خلال تلك الفتحة غير الكاملة شاهد هو أم عارف تقف عند الباب المقابل، في رأس الممر المؤدي الى داخل المنزل، تتطلع إليه بنظرة قاسية. أما سهام فكانت وراء درفة الباب ممسكة بمزلاجه، لا يبدو عليها أنها تنوي أن تفتحه بما يسمح له بالدخول. كانت ترتدي قميص نوم يشف عن قامتها النجيلة وعن حمالة صدر تغطي ثدييها المراهقين. لم يحاول هو ان يقسرها على ان تنتحي عن موقفها وراء الدرفة، واكتفى أن يلقي عليها أول اسئلته من مقامه على عتبة المدخل. قال: سهام... صدمني الخبر، فلم استفهم عما حدث. كيف... كيف ماتت؟

لاحظ أن أم عارف استدارت، بعد أن طرح سؤاله، ودلفت الى الممر وراءها من الباب الآخر دون أن تعنّي نفسها بسماع ما سيقوله. أما الصبية فقد لاح عليها التردد. أدارت رأسها الى حيث اختفت أمها قبل أن تلتفت إليه وتثبت عليه نظرتها. نظرتها كانت حزينة، وكان وجهها شاحباً وفمها مطبقاً. وبعد أن ظلت ساكتة لدقيقة فتحت فمها وقالت بصوت متهدج: أنت السبب!

صاح في دهشة واستنكار: أنا؟!

قالت: أرجوك لا تعد إلينا. لا نريد أن نراك. يوسف أخبرنا بكل شيء.

سأل مرة أخرى: وأين هو يوسف؟

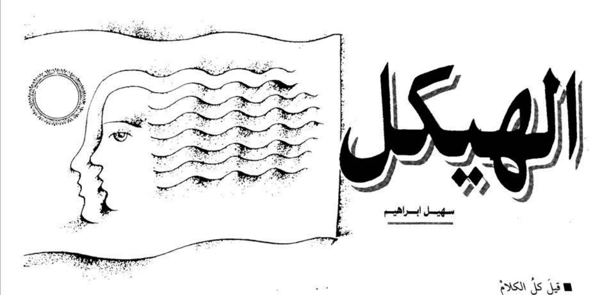
قالت: لا تستطيع أن تناله بضرر. انه في مكان بعيد. ذهبت إليه مي لأنه استدعاها إليه. أخبرنا بالخطر الذي يهددها والذي جاءها من وراء معرفتك المشؤومة. كنا ننتظر ان يعقد قرانها هناك. ولكنها هناك مرضت، وهناك أجريت لها العملية الجراحية، ومن هناك جاءتنا جثة بلا روح. لولاك لما جرى ما جرى. أنت السبب، فلا تعد إلينا...

وأطبقت الباب في وجهه بعنف، فارتد الى الوراء، كأنما تلقى على وجهه صفعة مباغتة، أليمة ومهينة.

-٩-

نعم، لقد ماتت مي...

وتقول سهام إنه السبب! هكذا أقنعها وأمها يوسف، الذي انقذه موتها من مصير الجرذ الكبير. أنقذه وغطى على الفجوات التي كان يمكن أن تملأها معلومات تعرفها مي، جديرة بأن ينكشف بها أعوان الجرذ الكبير وخلفاؤه. لقد عُلّق عنق ذلك الجرذ بحبل المشنقة، ولكن يوسف ومن وراءه ظلوا طلقاء. يوسف الذي استدعى إليه مي، موهما إياها بخطر يتهددها، فغادرت البلد لتجرى عليها عملية جراحية. تلك العملية الجراحية لم تكن في البال ولا في التوقع. الله يعلم أنها، إذا كانت ثمة عملية، إنما اختلقت ودبرت لتبقى تلك الفجوات فاغرة فاها بمجاهليها المخيفة... ولتذهب ضحيتها مي الجميلة والذكية والعاشقة، مي الحبيبة. □



الهيكل

سهيل ابراهيم

■ قيلَ كلُ الكلامْ
أستويْ رافعاً رايتيْ . .
وأقولُ على كلِّ ما رأتِ العينُ
ـ يا صاحبيَّ ـ السلامْ!

مَنْ يبادلُني حُلمهُ
بانطفاءَةِ قلبيْ . . .
فأكتبُ اغنيتيْ . .
وأشيعُ موتايَ نحوَ الثرى
ثم أعلنُ فصلَ الختامْ!

انني أتبرأُ من زمني . .
وأعيدُ إلى أمتي نسغها . .
شاهداً انني عِشتُ هذا الجحيمَ
الذي ابتدَعْتهُ لعُمريْ
وهادنتْ سادتها
هدنةَ الخوفِ
منذُ الفِطامْ!

فأنا أعزلُ . .
أتأبطُ حُلْمي، وأمشيْ، فيلسعُني،
فأدورُ على عقبيَّ،
وأصرخُ في الصحراءِ التي سكنتني
مدى العُمرِ . . . باسم العروبةِ . .
ثم أرشُّ على الجرح ملحاً
وأقصدُ برَّ الشآمْ!

آه ما أبعدَ الوطنَ العربيَّ عن الشعراءِ . .
التخومُ وراءَ المدىْ . .
الأمهاتُ وراءَ البحارِ . .
وأنفاسُ أحبابنا . .
سافرتْ في الشهورِ الحرامْ.

إنني اعزلٌ
فوقَ ظهرِ جواديْ
وموتي الى جانبي . .
صورةُ القاتلِ المُرتجى
شهقةُ الموتِ ماثلة
تحتَ حدِّ الحُسام!

أمةٌ دونها فارسٌ . .
هكذا يتخبطُ عمرو أمامكمُ بدمٍ . .
تعرفونَ خضابَ الدم العربي:
القتيلُ لكُمْ . .
منكُم القاتلونَ . .
ومِنْ قدسكمْ وترٌ واحدٌ
شـدَّ كُلَّ السهامْ

إن لعمرو دوياً
اذا ضاقتِ الأرضُ من حوله
يمتطيْ صهواتِ الغَمامْ.
ها هوَ الآنَ يخرجُ مِنْ موتهِ . .
طائراً منْ رمادٍ،
على صدرهِ جُرحهُ . .
وعلى جفنهِ حُلُمٌ لا ينامْ!
سيذيعُ لنا سرَّهُ . .
فاسمعوا مفرداتِ الأذانِ،
الذي ضاعَ من عُمرنا،
وهدمْنا مآذنهُ . .
كومةً من ركامْ!

▷ انني آخرُ الشهداءِ . .
وأولُ مَنْ أذَّنَ الفجر فيكمْ . .
وأولُ من عرفَ السرَّ
في زُرقة الأفق
حينَ يطيرُ الحَمامْ!
انهُ من خداع البصيرةِ:
قلتُ لكُمْ . .
طيِّروا كمشة مِنْ رصاص . .
فيتسعُ الأفقُ . .
أو فاقْتفوا خُطواتِ الامامْ . .
إنني أولُ العاقدين اليدينِ على الصدرِ . .
قُلْتُ لكُم :
قد نويتُ الصلاةَ على الحربِ!
فَرْضاً على كلِّ مَنْ يستحقُّ السلامْ!
وأنا أعزلُ . .
كنت أمسكُ حُلميَ،
كما امسكُ الجمرَ، يا صاحبيَّ،
وأهزِجُ اغنيتي مُفرداً في الزحامْ:
فارسٌ واحدٌ لا مثيلَ،
بطلٌ يفتدي حُلمنا:
ليسَ من حولنا بطلٌ . .

* * *

صاحبيَّ نسيرُ الى حتفنا:
خلفنا حشرجاتُ النشيدِ
الذي فصَّلوهُ لأحلامنا ـ زمناً،
وَرموهُ على قدم الغزو
في حَلَبات الصدامْ . .
لم تكنْ ضيعةً في سراب . .
ولكننا ضعفاءٌ أمامَ نداءِ التراب . .
يُؤرقنا أن نرى وطناً،
في المزادِ يُباعُ على عرشِه
حَجراً من رُخامْ . .

لم نُقاتلْ لنصنع معجزةً:
هزمتنا الحوادثُ ـ يا صاحبيَّ!
هاكُمْ أظافرهُمْ في الصدور
التي نهدتْ لتقاتِلَ .
هاكُمْ بقايا السياطِ على الجلد
مُعجزةُ الميْتَ في كفِّ جلادِه!
موتُهُ مثلما يشتهي،
فينالُ الوسامْ . .
آهِ ما أبعدَ الوطنَ العربي عن الله . .
فرسانُه للمقاصل . .
تُجارهُ للدِّمَقْس المؤَسى
بلابلُه للسجونَ
عواهرُهُ لملاعقَ من ذهبٍ
في الخدور الخفية!
أنجمُهُ لملاهي المُلوكِ!
وعشاقُهُ لفروضِ الصيامْ!
امةٌ تتبرأ من سيفها
ورصاص مخازنها،
ثم تلوي على حجرٍ
شقَّ صُبحَ فلسطينْ!
مِنْ حجرٍ قد بدأنا
وفي حجر ننتهي!
حجرٌ أوحدٌ جردتْهُ زنودُ الصغارِ
لمعركةِ القُدسِ
طوبى لِمَنْ يحسن الرميَ
ذاكَ قتالُ الشوارعِ
دبابةٌ دونَها حجرٌ
قاتلٌ دونهُ جنةٌ
غاصبٌ دونهُ أمةٌ مِنْ نعَامْ
يا بلادي
بلادَ الرمالِ الفسيحةِ
والنفطِ، والمال
والدولِ الحُمرِ والبيضِ
والأغنيات التي سيجتْ
عُمرنا بالحماسةِ
ثم دعتنا الى حرب أصنامنا
اننا نتبرأ من عارِ هذا الزمان!
ونعلنُ أنسابنا
للرمالِ التي انجبتْ بشراً

لا شياهاً!
لنفط الجزيرة أنى تدفقَ
في شريان العروبة
لا في المصارف،
للأغنياتِ التي انتخبتْ
مفرداتِ الحماسة من دَمنا
ثم صادرَها فقهاءُ الكلامْ!
اننا نشتري حُلمنا
بدم ..
بدم ..
بنياشين سادتنا.
ومراوحِهمْ لحظة القيظ!
في ردهات السياسة
بالمطر العربي الذي فاضَ
وحْلاً وكحْلاً على الطرقات
فأطفالنا:
في سلاسل مستقبلٍ
لم يحنْ بعد
بالحرب أو بالسلامْ!
انه حُلمنا..
وطنٌ واحدٌ لا دولْ
فارسٌ يفتدي حُلمنا:
انْ تعذَّرَ دورُ البطلْ!

* * *

قيلَ كُلُّ الكلامْ
والزمان على حالِه
وطبولُ القبيلة
تستنفرُ الأمهات الى الثُكل!
من لا يموتُ كما تقتضي الحربُ
سوفَ يموتُ على يدنا
فديةً للنظامْ!
فعظامُ البغايا
تُفيدُ إذا أمطر الليلُ خمراً
على ملكٍ قادرٍ
وتفيدُ عظامُ الفوارِس
إنْ أمطر الليلُ من حوله سأماً
أترونَ اذنْ كم تُفيد العظامْ؟
صاحبيَّ .. هنا دورةُ المدن
مِنْ حولنا قفصٌ
والرياحُ على حالِها!
من يمين العروبةِ
حتى يسار العروبةِ،
من مشرقِ الشمس حتى الغروبِ
الرياحُ على حالها
هلْ يطولُ الوحامْ
أنكونُ؟ - وقَدْ لا نكونُ -
نفيقُ على حُلمنا
أم يطولُ السُباتُ
ونمسكُ أقدارنا في المنامْ
انهمْ أهدروا دمَنا!
نحن يا آخر الشُهداءِ
على وَشكِ القتلِ!
نحملُ أكفاننا عُزّلاً
ونميطُ اللثامْ
في الخيامِ التي أطلعتكَ على عُمرنا
بطلاً..
نفرٌ مِنْ ذئاب
أناخَ لَها العرشُ في غفلةٍ!
واستوى بيديْها الزِمامْ
هيكلٌ من زُجاج
يراودنا كلَّ يوم
لنحمله فوقَ أكتافنا وطناً
ويصُبُّ لنا حنظلاً في المُدامْ
صاحبيَّ..
الطريق الى قيصر
لا تقود الى الملكْ!
بلْ نشتري حتفنا!
والترابُ له نُكهة الخبز
حين يعز الطعامْ
فاحفرا جدثا
واهزجا بالنشيد الذي ضاعَ
من عُمرنا
وأفيقا قليلاً قُبيلَ الختامْ
وأصرُخا في خيام العروبة
ملءَ الحناجر
في هذهِ البلدانِ الفسيحة
حتى تقومَ الخيامْ
وطنٌ واحدٌ لا دولْ..
فارسٌ يفتدي حلمنا..
إنْ تعذّرَ دورُ البطلْ.. □

القصة القصيرة العربية:

من الحكائية الغنائية

١

■ في الخمسينات والستينات كانت القصة القصيرة سيدة الأنواع الأدبية على خارطة الابداع الأدبي العربي، وكان التطوير وتجديد دم الكتابة العربية يشق طريقه مستندا الى هذا النوع الأدبي الشديد المرونة. وبعد مرور ما يقارب العقود الثلاثة من الزمان أصبحت الكتابة القصصية العربية تواجه انحساراً ملحوظاً وتراجعاً على الصعيد النوعي أخذ يفسح المجال للكتابة الروائية لتزدهر وتسود الأنواع الأدبية الأخرى. ويبدو ان ما دعاه رومان ياكوبْسُن بالقيمة المهيمنة يمكن تطبيقه على الأنواع الأدبية بحيث يسود نوعٌ أدبي معين ويهيمن على الأنواع الأخرى في مرحلة زمنية بعينها. فاذا كانت القصة القصيرة قد كانت المهيمنة، بعد الشعر، في الخمسينات والستينات من هذا القرن فان ازدهار نوع سردي قريب منها هو الرواية قد جعلها تتراجع لأسباب يصعب فهمها دون إجراء بحث سوسيولوجي يتناول دائرة القراء وطرائق التوزيع وعمليات انتاج الكتابة كما يتناول طبيعة البناء السردي لكل من الرواية والقصة القصيرة.

أما في هذه المقالة فلا يسعنا الا ان نلقي نظرة سريعة على القصص التي نشرت في «الناقد» خلال عام تقريبا لنستطيع رسم خارطة للقصة العربية القصيرة ونرى في أي الاتجاهات يتطور هذا النوع الأدبي. ان قصص «الناقد» تقدم بتنوعها وتقنياتها السردية وانماط رؤيتها للعالم صورة تقريبية للقصة العربية في اللحظة الراهنة. فمن الفانتازيا وقصص المفارقة الساخرة الى القصص الواقعية المُشربة بحنين نوستالجي الى أرضٍ غائبة، ومن قصص تصور الكوميديا السوداء للحياة العربية الى قصص ذات تلاوين غنائية تلحق السرد بالشعر وتلون الحكايات بغنائيات خفيفة وظلال رومانسية. هكذا تقدم القصص التي قرأناها في «الناقد» أجوبة على واقع القصة العربية بتنوعها وغنى مصادرها وتجاور الأضداد فيها، وتزودنا بأرشيف مرجعي يبين تأثيرات الرواية والشعر في جسد هذه القصة. واذا كانت القصص المشورة في الأعداد العشرة الأولى من المجلة تتباين على صعيد التقنيات والأساليب السردية فانها تتباين في الوقت نفسه على صعيد رؤية العالم وكيفية إدراكها لهذا العالم. انها تمنحنا مشهدا بانوراميا يمكننا من التعرف على كيفية انشباك السرد بالعالم الخارجي وعلى كيفية تحوّل الكوميديا السوداء الى صورة أقلَّ شبهاً بالواقع لدرجة يبدو فيها الواقع يقلد القصص بسبب فظاعة الواقع بالقياس الى الصورة المعدلة المحسنة التي يقدمها السرد لنا. ان قصة يوسف الشاروني مثلا (العدد الأول) تبدو محاولة لاعادة انتاج رؤية للواقع قاتمة وشديدة السواد، وبسبب هذه الرؤية المريرة يتحول السرد الى فانتازيا تسهل على القاريء عملية ابتلاع المرارة الفعلية التي يجسدها الواقع نفسه. ان القصة تتحول الى وثيقة اجتماعية معكوسة، الى فنٍّ لا يقلد الواقع بل يحاول محو بعض خطوطه السوداء عبر تحويله الى فكاهة، الى نكتةٍ سوداء تجعل الحياة محتملة رغم طعم المرارة المتخثر في أسفل الحلق. وهكذا يبدو يوسف الشاروني وكأنه يقدم تحليلا ساخرا لحالة السقوط المفجعة التي يتنزل فيها الواقع الذي يصفه. ان «من تاريخ حياة مؤخرة» ليست الا تعبيراً استعارياً غرائبياً عن تاريخ حياة المجتمع حيث يصبح الاهتمام بالمؤخرة تعويضاً نفسياً (واجتماعياً أيضاً) عن تحلل ملكة العقل وتعفن مملكة الضمير في تلك الحقبة التي يكتب عنها الشاروني.

كانت القصة القصيرة سيدة الأنواع الأدبية ولكنها الآن تواجه انحساراً وتراجعاً

ان قصة الشاروني تحتاج الى تحليل مفصل لكي نتفهم جمالياتها ونعرف سرَّ قدرتها على التعبير عن مرحلة بكاملها ينقلب فيها الرأس مؤخرة والمؤخرة رأساً بالمعنى الوظيفي لكل منهما. واذا كان المجال لا يسمح لنا بتقديم هذا التحليل فان بالامكان تقديم إشارات سريعة الى واحدة من أكثر القصص العربية إثارة للاهتمام في العقود الثلاثة الأخيرة. يسعى الشاروني الى سرد تاريخ مؤخرة أو سرد تاريخ إنسان من خلال سرد سيرة ذاتية لمؤخرته، ويعمل من خلال تصوير عدد من المفارقات الساخرة على إضاءة النقطة الجوهرية في القصص حيث تتحول المؤخرة شيئا فشيئا الى ضمير تعويضي يقوم مقام الضمير الغائب او الميت في الفرد والمجتمع. ان التركيز على أوضاع عملية اخراج الفضلات وعلى إرجاع اهتمام الشخصية بمؤخرتها الى الامساك المزمن الذي أصاب الشخصية منذ سنوات الطفولة الأولى ليس سوى حرف لاهتمام القاريء وايهام له. ان «تاريخ حياة» المؤخرة والحوادث المتصلة بها ليست سوى شكل أسلوبي يُستعان به لتمرير المفارقات الساخرة التي تحتشد في هذا العمل القصصي لكي تشكل في النهاية مفارقة ساخرة كبرى تتمثل في تطابق قصة المؤخرة مع مؤخرة القصة. لنر مثلا الى هذا المقطع من القصة عندما تقبع الشخصية المحورية في القصة في الخندق القليل الارتفاع معرضة المؤخرة لشظية طائشة يمكن ان تصيبها:

«وبينما كانت أصوات الانفجارات من حولي تتتابع ووهجها ينفذ من الفتحة نصف المعتمة التي وضعت فيها ن صفي الأعلى، خطر لي خاطر أفزعني تماما: مؤخرتي الآن مكشوفة لأية شظية مجنونة. من قال إنني برأسي فقط يمكن ان أعيش، ليس بالرأس وحده يحيا الانسان. كيف أحيا اذن لو شُطفت مؤخرتي.. كيف أقضي حياتي.. سينساب الصنبور.. وفجأة وجدتني أضحك وجسدي يهتز وأنا أحاول ان ازمَّ شفتي حتى لا يتسلل بينهما شيء مما يزحمُ أرض الخندق.. عندما ترامى إليّ دوي رهيب وتناثر الرمل على ساقي ومؤخرتي يلسعها في عنف. فتلاشت الضحكة في الحال وتأهبت لتقبل أهول النتائج بينما أنفي - ربما فمي أيضا - لا بد انه اصطدم بها تحاشاه طوال الوقت. وعندما أفقت من غيبوبتي كان أول ما فعلته هو أن تحسست مؤخرتي فوجدتها سليمة بحمد الله». (العدد الأول. ص: ١٥).

ان المؤخرة تصبح مُعادلاً للإحساس بالتوازن حيث يُمهِّد هذا المقطع من القصة لعملية إحلال المؤخرة محل الرأس على الصعيد القيمي. في بداية القصة لا نشهد عملية التحول بل ان الشخصية تظل تولي اهتمامها الأكبر للرأس الذي يمثل بالنسبة لها حتى الآن الجزء الأكثر أهمية على الصعيدين

الى الكوميديا السوداء

فخري صالح

القيمي والوظيفي رغم التساؤل الساخر حول عدم القدرة على العيش بالرأس وحده وإمكانية إنسياب الصنبور اذا شطفت الشطفية المؤخرة. لكن أول ما تفعله الشخصية عند انتهاء القصف هو ان تتحسس المؤخرة لتجدها سليمة معافاة لم يمسسها سوء. ويقدم هذا المقطع لنمو اهتمام الشخصية بمؤخرتها الى درجة تصبح فيها المؤخرة محل عناية فائقة تأخذ على صاحبنا «ي». جلّ وقته. ان اسم الشخصية يذكرنا بالتعريف الذي يقدمه القاص في بداية قصته، وبطريقة الربط الساخرة بين الاسم والمؤخرة بحيث يتعادل وجود الاسم بوجود المؤخرة وتصبح المؤخرة دالة على وجود الشخصية الحي الصاحي اليقظ.

«الياء آخر حروفنا العربية، وأول حرف في إسم مؤلف قصتي، لكنه اسمي أنا كاملاً «ياء»، غير انه يكتب وينطق هكذا «ي»، ولطالما تساءلت عن مدى العلاقة بين اسمي ومؤخرتي وما اذا كانت تتجاوز العلاقة الموضعية، فاسمي في مؤخرة الحروف، ومؤخرتي في مؤخرتي.». (ص: ١٤)

ان الكوميديا السوداء والمفارقة الساخرة تتضافران في هذه القصة لتقدما تحليلا اجتماعيا مواربــاً للتشوهات النفسية المرعبة التي أحدثها الواقع الانفتاحي في مصر وحالة الانهيار السياسي الشامل التي وصل اليها الواقع المصري في المرحلة التي يعالجها القاص. فالاهتمام بالمؤخرة ومصيرها وراحتها يتحول الى وسواس تسلطي يهدد حياة «ي» ويجعله منشغلا ليل نهار بتوفير الورق المناسب لتنظيف مؤخرته. ويأخذ هذا الاهتمام بتوفير الورق مسارا تعبيريا ساخرا عندما يحول «ي» ورق ملفات المصلحة الحكومية التي يعمل بها الى ورق لتنظيف المؤخرة.

وهكذا يتحول الاهتمام المرضي بالمؤخرة الى هاجس دائم بحيث تحل المؤخرة محل الرأس بالمعنى الاستعاري والوظيفي للكلمة، وتنتقل الحساسية «أو الضمير» الى المؤخرة.

«وكلما تقدم «ي» في السن أصبح شعوره أكثر تبلدا، ومؤخرته أكثر حساسية. فحوادث الاختلاس والرشوة التي تفيض الصحف بذكر تفصيلاتها وأكوام الزبالة ومستنقعات المجاري التي أخذت تنتشر في شوارع العاصمة، لم يعد شيء من هذا كله يثير اشمئزازه. وكان يظن انه قد تأقلم حتى يستطيع ـ في مثل سنه ـ ان يواصل الحياة، فيعود الى منزله، ويجلس لتناول طعامه بشهية ملحوظة، وفي الليل يستغرق في نوم عميق لا يؤرقه شيء، غير انه ما يلبث ان يصحو بعد ساعة أو ساعتين على نقح شديد في مؤخرته، كأنما الناسور يحتج على ما لم يحتج عليه فكره وشعوره. وهو لم يربط بين العلة والمعلول الا بعد ان تكرر حدوثهما الواحد تلو الآخر، فأدرك مدى الألم الذي سيلاحقه ويتحمله طالما اختلس زيد وارتشى عبيد، وطالما ظلت أكوام الزبالة موائد شهية لذباب العاصمة ومستنقعات المجاري معامل تفريخ للبعوض والهوام». (ص: ١٨).

في هذا الموضع بالذات نصل الى القصد الجوهري للحكاية بأكملها حيث يصبح التركيز المهووس على سلامة المؤخرة ونظافتها و «حساسيتها» بالتالي تعبيراً عن الفساد الذي نخر الضمير «أو الرأس» فتحولت هذه الوظيفة الى المؤخرة التي لم تستطع في النهاية ان تواصل مقاومتها فسقطت فريسة للمرض والتعفن. وتجسد مؤخرة القصة تعبيرا عن التطابق بين حكاية المؤخرة وحكاية القصة نفسها حيث يتعفن كل شيء وتزكم رائحة العفونة الأنوف ويتحول تاريخ حافل من الهوس بالمؤخرة وأحوالها الى تعبير استعاري موارب عن رؤية عدمية لأحوال الواقع.

ان قصة الشاروني من أخطر القصص التي قرأتها في السنوات الأخيرة حيث يعالج القاص موضوعه بصورة شديدة الرمزية ويعبر عبر الكوميديا السوداء والمفارقة الساخرة عن رؤية يائسة للواقع المشوّه المليء بالديدان والنمل كتلك الوالغة في مؤخرة «ي». ان قصة الشاروني هي أهجية شديدة التأثير للواقع، وهي في الوقت نفسه تميط اللثام عن وجه المحرمات الاجتماعية والأدبية أيضا مقحمة في دائرة التعبير الأدبي اكثر الاهتمامات هامشية ومستعملة كموضوع للتعبير أكثر الموضوعات تنفيراً وقبحاً ودخولا في دائرة المحرمات على الصعيد الأدبي على الأقل. إنها تنتهك الأعراف الاجتماعية والأدبية السائدة عاكسة في ذلك معادلة التعبير الأدبي ومقدمة أيضاً الصورة الفعلية للواقع المشوه الذي يقلب الأشياء على رأسها ويقلب مواضيع الأشياء بحيث تتحول المؤخرة الى رأس يفكر ويحسُّ ويتألمُ.

قصة الشاروني أهجية شديدة التأثير للواقع تنتهك الأعراف الاجتماعية والأدبية السائدة

تنتسب قصة محمود الريماوي «تطورات سريعة» الى محور التعبير القصصي نفسه، ذلك التعبير الساخر الذي يتلاعب بعلاقات الأشياء ونسبها ويقلب سُلّم القيم على رأسه بحيث تحتل صغائر الأشياء سلّم الهرم القيمي وتحُطُ القيم «الكبيرة» في أسفل هرم القيم. ان الريماوي يروي حكاية عادية: رجلٌ وامرأة يتنزهان في حديقة ويتحادثان. الجو يبدو محموماً بالرغبة ولكن المرأة تحاول ان تسمو بلحظات الرغبة، أو تحاول أن تهمّش هذه اللحظات بالحديث عن القضايا «الكبيرة»، عن الوضع السياسي العربي، وعن برامج الطبقات بحيث يتحول الحديث المثقف والتعبيرات الفخيمة الى مفارقة ساخرة وسط حميا الرغبات الفعلية التي تصطرع في نفسي الرجل والمرأة. في القصة يتقابل أفقان تعبيريان: الأفق الأول مكون من التعبير عن الواقع السياسي المتأزم الذي لا ترد اشارة صريحة اليه سوى عبارات متناثرة هنا وهناك، والأفق الثاني مكون من التعبير عن طبيعة العلاقة التي تربط المرأة بالرجل وعن حميا الرغبات الجسدية التي تنتهك تظاهرات المرأة ومحاولاتها لل[illegible] العلاقة بينها وبين الرجل. ان الريماوي يبدد بملاحظاته الساخرة هذه التظاهرات ويكشف عبر تعليقاته العابرة وتورياته التي تتخلل جسد التعبير القصصي عن زيف الواقع والوهم الذي يسجن البشر أنفسهم بين قضبانه. وهكذا تصبح حركة الذراع على كتف المرأة تبديدا لوهم العلاقة بينهما وإماطة للثام عن الرغبة الحقيقية التي تدفع الذراع وتوجه مقاصدها. ويدفع القاص بالموقف الساخر الى نهاياته عندما يختم مشهد الذراع بملاحظة تلمح الى النية الفعلية الكامنة في نفس الرجل.

«ثم، إنها ما لبثت في غمرة هذه الفوضى الأولى ان صارحته بنبرة ◁



قصة بنسالم حميش تستخدم القناع التاريخي للحديث عن واقع راهن

غاضبة: «ان الوضع العربي لا يُطاق». وكاد يجأر بالضحك من كل هذه الفصحى.. لكنه حبس ضحكته المريرة واكتفى بسحب ذراعه، فما دام الوضع العربي لا يطاق: فكيف سيُطاق هذا الوضع عندما تضاف اليه ذراعه على كتفها. شعرت هي بعدئذ بفراغ مفاجىء، وبخفة كتفها. كانت تعتزم في الحق ان تحتفظ بذراعه الطيبة، اللعينة، الطويلة، وأن تختبر على مهل نوايا هذه الذراع، وها هو سحبها. سحب الذراع ولم يُبقِ منها شيئا...». (العدد السابع. ص: ٢٢).

ان السخرية تتحول الى نمط من التفكير بالموقف عندما يبلغ الحوار الجسدي ذروته عند مشهد الركبة وما يتبع ذلك من تأملات الرجل في وظائف الركبة وطبيعتها التشريحية ووسائل فحصها وتفحصها والرغائب الناشئة عن تفحصها. ويتضافر هذا المشهد مع مشهد الذراع في كونهما يناقضان بصورة ساخرة العبارات الرنانة الفاقعة التي تتلفظ بها المرأة تغطية على ما يعتمل داخل جسدها من رغبات. ان طمس رغبة الجسد عبر التفوه بعبارات مثقفة مسيّسة يتفجر مثل فقاعة عبر فعل الانتهاك الساخر الذي يلجأ إليه الرجل.

«فما ان فرغت من جملتها الثورية، حتى كان قد تملّى ركبتها جيدا. من الصعب تمييز ركبة عن أخرى. ومع ذلك تعجبه هذه المنطقة المحايدة الصلبة. إنها مجرد مفصل للجسم البشري. ومع ذلك أيضا فإنه انطلاقا منها، نزولا او صعودا أو حتى حولها، تنجلي الأمور وتتحدد الخيارات. ركبتها. ركبتها في عصر ذلك اليوم الصيفي المعروق. ودَ ان يدق بأطول أصابعه على الركبة ويسمع صوت الدق والاهتزاز. كما يفعل الطبيب اللعين بمطرقته الخشبية. لاحظت هي ذلك. لِمَ لا تلاحظ.. ماذا وراءها غير سديم من الرغائب والذكريات؟ لاحظت ذلك وسالت ابتسامتها. سالت الابتسامة وتزحزحت الساقان في انفراجة عابرة ربما لتنشيف العرق والتهوية، لكنها انفراجة تكفي لأن يلاحظها الرجل الذي هو أنا في ذلك الموقف. ثم انثنت بدلال. فهي محطُ الاهتمام وملتقاه ومنتهاه». (ص: ٢٢).

وهكذا فان التطورات السريعة العبثية الطابع التي تأخذ طريقها الى نهاية القصة، حيث يطلب الرجل من المرأة الزواج وتعارض المرأة بحجة ان مؤسسة الزواج فاسدة، تكشف عن هشاشة الفكر الثوري الذي تحمله المرأة وعن عبثية الرجل وطبيعة شخصيته اللامبالية وعدم قدرته على اقتحام المرأة سوى بالعروض التقليدية.

ان قصة الريماوي تبني أطروحتها على التعارض القائم بين الفكر والممارسة الفردية حيث يقف الفكر حاجزاً بين المرء والعيش بصورة طبيعية، وحيث يعمل الفكر العقائدي المتصلب على طمس رغائب الجسد بصورة غير مباشرة. بل ان الأطروحة التي نعثر عليها في القصة تتجاوز ذلك الى انتقاد التقاليد والفكر السياسي غير القادر على فهم الحياة وطبيعة العلاقات المبنية على النفاق وعلى ابت الرغبات بين الرجل والمرأة. قصة الريماوي بسخريتها المرة تستطيع ان تحول هذه اللقطات البسيطة الى نقد فعلي لدائرة واسعة من الممارسات والأفكار السياسية ـ الاجتماعية بحيث تختزل هذه القصة القصيرة حقاً (صفحتان فقط) رؤيتها لأشياء عديدة في انتقاد التظاهرات التي تقوم بها المرأة كاشفة للقارىء طبيعة الزيف التي تحكم علاقة الرجل والمرأة في مجتمعنا، تلك العلاقة الناضحة بالرغبة الجسدية، ولكن الرجال والنساء يقومون بإزاحة هذه الرغبة عبر طمسها والتغطية عليها والثرثرة من أجل نسيانها. ان قصة الريماوي، على بساطتها، ليست مجرد حكاية عابثة عن علاقة سطحية تقوم بين رجل وامرأة بل هي حكاية المواضعات الاجتماعية التي تخترق الممارسة الاجتماعية والممارسة السياسية وتشوه جسد العلاقات الانسانية الطبيعية بالتالي.

٢

سأنتقل الآن للحديث عن نوع آخر من القصص المنشورة، عن ذلك النوع من القصص الذي يتخذ من التراث قناعاً لمعالجة مشكلة معاصرة. في مثل هذا النوع من السرد القصصي يحاول الكاتب ان يبني عالما مقنعاً على الصعيد التراثي حيث يستعير اللغة التراثية والأحداث والروحية التاريخية الخاصة بتلك الأحداث موهما القاريء بصحة الأحداث تاريخيا وموهما إياه بوجود نوعٍ من المصداقية التاريخية فيما يسرده. هذا ما يفعله مثلا بنسالم حميش في «جلوس الحاكم لطلب الدهشة» (العدد الثامن) حيث يبني القاص عمله على واقعة تاريخية متداولة عن عالم الرياضيات العربي «ابن الهيثم». إن حادثة حبس ابن الهيثم، بسبب عدم ايفائه بوعده للحاكم بأمر الله في مسألة معالجة منسوب مياه النيل، تتخذ ذريعة لحكي حكاية الحاكم بأمر الله مع السجناء الذين طلب منهم ان يدهشوه لكي يطلق سراحهم.

قصة بنسالم حميش تستمد من الطرائف التراثية وحكايات الحكام مع الرعية مادة تلقي الضوء على سيكولوجية الحكام والمحكومين، كما تتخذ من الطريف والمضحك في هذه الطرائف والاخبار وسيلة لمقاربة التراث عبر حكيه أو الانشاء على منواله. ان من الصعب ترجيح الحكم على القصة هنا بوصفها انشاء على الأصل التراثي أو اتخاذ قناع التراث للحديث عن الحاضر، لكني أرجح تقصد استخدام أسلوب القناع لأن دلالة القصة وأطروحتها تصبحان اكثر عمقا على صعيد المعنى. وما يسبب هذه البلبلة التأويلية في الحقيقة، هو قدرة القاص على صناعة قناع تراثي شديد الحيوية وشديد الاتصال بتاريخ تلك الحقبة الزمنية بحيث يصبح من الصعب معرفة النية الكامنة وراء كتابة مثل هذا النص المبني على غرار النص التراثي. لننظر الى حديث العجوز الى الحاكم بأمر الله ولنر كيف يشبه القناع التاريخ الذي يقلده.

«قالت العجوز»: حتى العجائز يا مولاي قد ضاقت صدورهن بمنعك النساء من الخروج والتطلع في الطيقان. وقد كنت اكتب ضيقي وغيظي في بطاقات أضعها في معارف الباعة المتجولين، فلا اتلقى مقابلها الا بعض الفواكه والحلوى. ولما صدر سجلك المطاع في منع الكشف عن المغطى، سكرت ملء رأسي وخرجت خلسة في الليل الى ساحل النيل. وهناك تمددت وتغطيت بإزار ظللت من تحته أتمم سكرتي وأسترق النظر الى جمال ربي في الماء والنبات والخضرة. وحين أتاني رجالك وأرادوا التعرف عليّ بكشف الازار عني، منعتهم وهددتهم قائلة: أنا مغطاة، وإياكم ان تخالفوا أمر أمير المؤمنين الا يكشف مغطى. فحملوني اليك لأقص على الحضرة قصتي، وتنظر في مآلي» (العدد الثامن. ص: ٤١).

المقطع السابق يوضح المعضلة التي تواجه الناقد في وضع يده على الأطروحة الفعلية للعمل. إننا بإزاء علاقة ملتبسة مع التاريخ من الصعب جلوها والكشف عنها سوى بقراءة ما يكمن خلف النص، أو بالأصح في ذهن القاريء بعد إنهاء القراءة. ان ما يثيره هذا النص، الذي لا يختلف كثيرا عن أي نص تراثي مكتوب عن طرائف الحكام وطرائق لهوهم، هو ذلك البعد العابث لعلاقة الحاكم بالمحكوم، تلك العلاقة التي لا يحكمها عقد اجتماعي مبني على المنطق العقلاني بل يحكمها مزاج الحاكم وحالته النفسية المتقلبة. ان هذا الحكم يمكن تعميمه على صعيد تاريخ الشرق دون ان يخل هذا التعميم برغبة القاص باستخدام القناع التاريخي للحديث عن واقع راهن. لكن عدم وجود أية ثغرة تنتهك البناء التراثي للعمل هو ما يجعل الحيرة تخالطُنا في ما يتعلق بصحة التأويل الذي ذهبنا إليه. وهذا ما نفتقده مثلا في أعمال جمال الغيطاني التي تعتمد خطط ابن إياس للتمثل بها والانشاء على منوالها واقعا من زمن الفاطميين يشبهه الزمن الحاضر. أما قصة بنسالم حميش فإنها تترجم لغة العصر الفاطمي الى لغة فصيحة مما يفضح أطروحتها ويجعل القاريء قادراً على الكشف عن

التوازي التاريخي الذي تقيمه القصة بين الحاضر والماضي تمهيدا لتعميم القناع التاريخي ونمذجته على الصعيد التاريخي.

في المقابل يقوم هادي محمد جواد في قصة «سيدة الرحيل» (العدد التاسع) بإعادة تفسير العلاقة التراثية المتداولة بين شهرزاد وشهريار. ان القاص غير معني بلعبة القناع التراثي ولا تشغله كثيرا مسألة الاسقاط التاريخي من الماضي على الحاضر بل قد يعنيه العكس، أي استخدام بعض النظريات النفسية لتفسير العلاقة الجنسية بين شهرزاد وشهريار. هكذا تصبح الذكورة المفرطة دافعا لدى الطرف الأنثوي الى الايغال في أنثويته الى درجة الانغماس في علاقة المثلية الجنسية، أو هذا على الأقل ما تصرح به شهرزاد وهي تخاطب قبر حبيبها:

«أيها الحبيب الدافىء، لولا دفؤك الدائم لما بحثت عن برودة بشرة لداتي. أيها الحبيب الفارس القوي، لولا متانة كتفيك وقوة ذراعيك، لما بحثت عن ضعف صديقاتي وطراوة أثدائهن. أيها الرجل العاشق لولا انتعاظك الرجولي الدائم لما كنت أبحث عن سيطرة في أفرشة أترابي. أيها المحب المحبوب، لولا غزلك الرقيق المثير ما كنت أجبر جواريّ على ولوج مخدعي. أيها الرجل العظيم، علمتني ان أجد مثل لذاتك في أحشاد مثيلاتي ولم تدرك ذلك أو تشك لأنهن كن نساء وأنت لا ترى غير الرجال فاعذرني أيها المحب الحبيب». (العدد التاسع. ص: ٤٤).

أما الهوامش المثبتة في نهاية القصة فإنها تعمل على توضيح الأطروحة التي تقوم عليها القصة، كما تجلو، حين قراءتها بمصاحبة النص، حقيقة المثلية الجنسية لدى شهرزاد. ويبدو لي ان الهوامش هي النص الأصلي لأن طبيعتها التوضيحية معكوسة، فشهرزاد تدلي باعترافها ثم تقوم الهوامش، بنوع من الاستعادة وتأويل الغامض من تصرفاتها، بالتشديد على هذا الاعتراف. وبالتالي فإن طول الهوامش وقصر النص مبرر في هذا السياق التأويلي.

٣

إذا كان المقصود من استخدام التراث (لغته وشكل علاقاته وأخباره وطرائفه) هو الاستئناس بالماضي للتمكن من وصف الحاضر والتعبير عنه بصورة غير مباشرة فان اللجوء الى الماضي القريب أو ذكريات الطفولة هو نوع من القاء الضوء على الحاضر أيضا لفهمه عبر القاء إشارات كاشفة على ماضي الذات. والقصة القصيرة عندما تمتاح من ذكريات الطفولة أو تنشىء حكايات شبيهة بحكايات الطفولة غالبا ما تقع أسيرة حنين شديد الوطأة أو نوستالجيا غامرة تسجن المحكي ومن يحكي داخلها.

قصة ابراهيم أصلان «عام سعيد للسيدة» (العدد السادس) هي أسيرة هذا النوع من النوستالجيا التي تتوكأ على ذكرى. شخص يتذكر وجوها بعيدة وحدثا لا ينسى دون ان يتدخل الراوي لاعطاء بعد وظيفي لهذه الذكرى. ان ابراهيم أصلان يكتفي بالوصف الموضوعي دون ان يحلل مشاعر الشخصيات أو هواجسها تاركاً الوصف نفسه يكشف عن دواخل الشخصيات. وهذا أسلوب نقع عليه في معظم أعمال ابراهيم أصلان الروائية والقصصية حيث نعثر على أطروحة النص المستخفية بتحليل أسلوب الوصف والعبارات المتناثرة هنا وهناك في نص لا يستجيب للقراءة الأولى بل للثانية أو لربما الثالثة. في القصة التي بين يدينا لا نعثر على الاشارات التي اعتدنا على وجودها في نصوصه الأخرى. ان الحنين الى ذلك الماضي الساحر للسيدة وعلاقة عم بيومي بذلك الماضي وتعلق تلك السيدة بماض آفل يجعل القصة تدور ضمن هذه الذاكرة المتعلقة بصورة الماضي. واذا كانت هذه المشاهد الغامضة لعالم العم البيومي والسيدة ميرا والراوي لا تشكل بمجموعها اطروحة للمعنى واضحة أو يمكن الوصول اليها بالتحليل، فان ذلك يعود الى استغناء ابراهيم أصلان عن جميع الزوائد السردية مكتفيا بوصف الأفعال ونقل الحوارات التي تدور بين الشخصيات. ان تدحرج القطعة المعدنية على الدرج ووقوع نور الطريق عليها هو نوع من الاشارة الضمنية الى استمرار الماضي في الحاضر، ماضي السيدة وماضي العم بيومي الذي سيحال الى المعاش بعد ساعات قليلة.

«وتوقف أعلى الدرجات الأخيرة المواجهة للمدخل المفتوح. كاد يعيد الايصال الى جيب سترته الحكومية المغلقة، عندما سقطت منه قطعة معدنية رقيقة، ارتفع رنينها النحيل الصافي في صمت الليل، بينما هي تقع من درجة الى أخرى وقد التقطت شيئا من نور الطريق، وانحنيت، ورأيتها على السطح الرخامي المائل الى الزرقة، تجري، وترف قليلا، وتستقر». (العدد السادس. ص: ١٧).

لكن اذا كانت قصة ابراهيم أصلان تميط اللثام عن تجربة إنسانية يصعب وصفها دون اللجوء الى أسلوب الوصف الموضوعي وتجلية إحساس الراوي أيضا عبر الاكتفاء بأقل قدر من التفاصيل، فإن قصة يوسف سلامة «قبل السفر» (العدد السابع) تلجأ الى أسلوب الرواية الخطي التقليدي للامساك عبر هذا السرد بجسد الماضي وأسره في شبكة الذاكرة. ان العالم الموصوف ينتسب الى ذكريات صبي يحاول ان يتعرف على العالم من حوله برصد الزيف والادعاء والكذب الذي يغطي وجه الأشياء الفعلية. ويقرب عنوان القصة «قبل السفر» السرد القصصي من السيرة الذاتية للراوي حيث يصبح السفر فاصلا بين تجربة الوطن وتجربة المنفى ويصير التذكر ضربا من النوستالجيا المشوبة بخطوط سوداء وذكريات منفرة. غير انه وسط هذه الذكريات التي تدفع الراوي الى السفر يقبع حنين طفلي الى أشياء عديدة يرد ذكرها في القصة (ابنة صاحب المدرسة وصدرها الجميل، الجدة، سعاد المجذوب رغم الذكرى المؤلمة التي خلفتها في نفس الصبي الراوي...). وتكشف نهاية القصة عن هذا الحس النوستالجي الذي نعثر عليه في قصص عديدة منشورة في أعداد السنة الأولى من «الناقد».

«هكذا انتهت قصة الوجيه نقولا وقصة الحبوبة سعاد: اما أنا فأراني أراقب طائر النورس يحلق في السماء على علو منخفض. يقف في الهواء مسمرا كاهم. يحرك رأسه ببطء الى اليمين والى اليسار، ثم يزعق من الضجر، وينزلق وراء الاسراب التي ترافقنا من ميناء بيروت الى أواسط المتوسط. وأنا، أقف أنا على سطح السفينة أتنشق نسيم الصباح الآتي من الغرب، ليبدد السديم الممتد كالضباب على شواطىء بلادي. انظر الى الأفق البعيد وأقسم بأنني سأعود. سأعود يوم يشرق النور ويبقى مشرقا، فلا يعرف دوّار الشمس في أي اتجاه يدور. سأعود حاملا المر والياقوت والذهب، وأطنان الأكياس من جلود التماسيح الرابضة على شواطىء نهر الأمازون.

قصتي ابتدأت ولم تنته بعد». (العدد السابع. ص: ٤٦).

لن استطيع بالطبع ان اكتب عن جميع القصص المنشورة في «الناقد» بسبب كثرتها وصعوبة الجمع بينها في إطار محدد، إضافة الى كونها تتراوح في الجودة الفنية بين القصص المتميزة والقصص التي يمكن القول إنها مستهلكة ومكرورة ولا جديد فيها. صحيح انها تقدم لوحة بانورامية للقصة العربية في الوقت الراهن، كما قلت في البداية، ولكنها أيضا تبين لنا من خلال النماذج التي اخترناها لها في هذه المقالة ان القصة القصيرة العربية ما زالت تقدم وبصورة مستمرة نماذج متميزة منفلتة من إسار السائد وقادرة على التعبير بأسلوب غير مطروق عن المشكلات الراهنة للعالم العربي، وقادرة في الوقت نفسه على تجديد دم القصة العربية التي يتهمها الكثير من النقاد والكتاب بأنها نضبت وجفت عروقها.

القصة العربية من خلال مجلة «الناقد» تكشف لنا عن عدم صحة هذه الأطروحة الشديدة النظرية بسبب عدم استنادها الى التحليل العيني الملموس للنصوص القصصية المكتوبة خلال السنوات الأخيرة □

لا تزال القصة القصيرة العربية قادرة على التعبير بأسلوب غير مطروق عن المشكلات الراهنة للعالم العربي

رأى ما لا يراه الآخرون

شعر لوران جاسبار

سـامـي الجنـدي

■ استطعت أخيراً، بعد نصب شديد أن أجد بيتاً في تونس وارتاح رأسي على وسادة حقيقية، غير فنـدقية وتعرفت على بعض النـاس... جلّهم فرنسي... التونسيون يتعرفون في حذر شديد على القادم من فلك آخر. يترددون عن صداقة حاملي المنفى على ظهورهم أصحاب المشاكل، الخارجين على قوانين المجتمع... يفضلون السياح الباحثين عن الشمس واللون البرونـزي... أنا نفسي صرتُ كذلك بعد قليل، لأن تونس تكره الهموم. يكفينا بؤس أحيائها الفقيرة الذي يكسف كل الشموس ويضفي على زرقة البحر كآبة تمسح الزرد الذي ترسمه الصبا الناعمة على صفحته... بهجة تونس كالبرقع على وجه ينكشف سرّه في الأحياء الشعبية...

***

قال لي مضيفي سأعرفك اليوم على الدكتور جاسبار، جراح بارع وشاعر عظيم... ألم تسمع به؟

ـ لا.

ـ حاز على جائزة أبو لينير للشعر....

اسم أبو لينير، بصرف النظر عن جائزته، يثير أي مطلع على الأدب الفرنسي. أثار كل ذلك شغفي بمعرفة الشاعر الواعدة معرفته بالمفارقات.

لما جاء وتعارفنا، وجدتني أعددت للقاء غير عادي وفوجئت مرة أخرى بأن اللقاء كان عاديا جداً. انتحينا ركنا وأخذنا نتحدث. كانت القدس موضـوع تلك السهرة. لكم أسفت ساعتئذ أني لم أرها، مع ان الفرص اتيحت لي أكثر من مرّة. قضى فيها ثلاث عشرة سنة أو تزيد. كأنه حفظها حجراً حجراً... أبـرز ما فيه سهوم نظرته. يتطلع إليك وهو يحدثك فتحس بأن عينيه تائهتان في غير المكان الذي انتما فيه... شغفه بالحصى عجيب. كأن تلك الكتلة الشبه كروية الملساء تحوي في داخلها عالما صغيراً قد يكون أكثر تعقيدا من عالمنا الشمسيّ... ربما كانت فيه كائنات فوق ميكروسكوبية تتحرك حركة لا يطالها حسّنا مهما تسلّح بالآلة لأنه مقعد أمام أسرار اللانهاية.

هذا المقال مهدى الى لوران جاسبـار بمناسبة حيازته على جائزة الشعر الكبرى لمدينة باريس.




شغفه بالحصى عجيب كأن في داخلها عالماً صغيراً أكثر تعقيداً من عالمنا الشمسي.

حين غادرنا بيت مضيفنا كان الصباح قريباً، فاتفقنا على لقاء آخر تكرر مرات عديدة.

لما قدم لي ديوانه «أرض المطلق» فوجئت بطريقته الشعرية، أخذت اتمعن فيه وأردت ان أتعرف على حياته.

ولد في ترانسلفانيا في المنطقة المختلف عليها بين المجر وتشيكوسلوفاكيا والمانيا والتي يتكلم أهلها مبدئيا اللغات الثلاث. وأضاف لها أبوه الفرنسية.

كان في طفولته يحلم بالفتح والقبائل الغازية، حتى اذا عرف ان جذوره أرمنية خفّ حماسه لقبائل «الهون»، كما ان ضياع بلده بين الانتساب الى إحدى البلدان الزاعمة أنها منها، جعل سكان تلك المنطقة دون انتساب هي الأخرى.

كان أبوه يولي أهمية كبرى للعلوم وبخاصة الرياضايت والفيزياء ويحتقر الآداب والشعر، لكنه لم يحتط وهو يأتيه بمعلم للفرنسية فوقع على أستاذ درس الموسيقى في باريس، مولع بالأدب، أخذ يقر أو يشرح لرولان الصغير منذ أن بات قادراً على فهم لغته «رسائل طاحونتي» وسواها.

أما أستاذه في الثانوية فقد كان يجزي المجتهد من تلاميذه بدعوة الى بيته يطلعه فيها على شعر «رامبو».

وأخذ رولان جاسبار يكتب قصصاً قصيرة تنشرها مجلة الكشاف في الثانوية ولما يتجاوز الثالثة عشر وأعلن لأبيه ان سيكون فيزيائيا وكاتباً بنفس الوقت فأجابه ذاك قائلا: «سوف تهدم كل ما بنيته عبر مشقة عظيمة».

سنة ١٩٢٣ قبل في الجامعة في فرع البوليتيكنك، فسرّ أبوه سروراً عظيماً غير أن تقلبات الحرب وهجوم القطعات السوفياتية المضاد ودعوته للخدمة العسكرية قلبت كل شيء ظهرا على عقب، وجعلت منه جندياً مسؤولاً عن مدفع يلقي حممه على الجحافل القادمة. ثم ما لبث بعد ان انتقلت المجر من يد الألمان إلى يد السوفييت، ان اعتبر أسيراً ووضع في معسكر اعتقال. لكن سنة ١٩٤٥ شاهدت أفول الطاقة الحربية الألمانية وزرعت الفوضى على الأرض الألمانية مما مكنه وبعض رفاقه الأسرى من الهرب من المعسكر والسير ليلاً والاختباء نهاراً الى أن وصلوا الى فولندورف الواقعة في منطقة الاحتلال الفرنسية حيث أمرهم قائد الموقع بعد ان وزع عليهم بعض القوت، بالتوجه الى ستراسبورغ وتقديم أنفسهم الى القيادة هناك.

بعد سنة من ذلك وصل الى باريس. يقول عن اليوم الذي وطئت فيه قدمه تلك المدينة «كان الربيع قد ورد مرة أخرى وأشجار الكستناء قد أزهرت في اللوكسمبورغ، والناس يبتسمون في الشوارع. فقلت في نفسي ان كلمة حرية لها معنى، وكان ذاك أجمل يوم في حياتي».

لم يدع مهنة في تلك الفترة إلا واشتغل بها من غسل الصحون الى خادم في مطعم الى السهر على المرضى بأجر...

ودخل كلية الطب حتى إذا انتهى من الدراسة اختص بالجراحة وسنة ١٩٥٤ قرأ إعلانا عن الحاجة الى جراح في مستشفى بيت لحم الفرنسي فتقدم لملء الشاغر.

كان بهاء مدن بلادنا يملأ خياله والصحراء تعبق بنسك الرمال والشمس: دمشق، حلب، أنطاكية، القدس... تلك الأساطير التي ما زالت على قيد الحياة.

في الطائرة تعرفت عيناه أول مرة على العالم الذي نقلته إليه... جاء من عالم الخضرة التي لا تيبس الى القحط الأزلي الذي حارت به الأنهر... لكن دفأه وطن الشاعر... كان الصيف في إبانه وقد فاجأته تموجات الجبال التي تشبه تموجات جسد شهواني والغور يشقها نصفين بخضرته الضئيلة إذا قيست بوهاد الرمل والحجر. وأحسّ انه عشق هذه البلاد من أول نظرة.

لقد شاء تقسيم القدس سنة ١٩٤٨ أن يكون المشفى في الجانب اليهودي فما كان من إدارة راهباته الا ان جهدت حتى حصلت على ميزانية لمشفى جديد في الشيخ جراح أقيم خلال أقلّ من سنة فكان كامل التجهيز. وأخذ شاعرنا يقضي يومين في مشفى رام الله وبقية الأسبوع في القدس.

لكن صبوته الصحراوية كانت تدفعه دائماً الى بعض فسحات في الصحراء التي تمتد عدداً من بضع أمتار من المشفى، فيضلّ فيها شغفا في حكمتها اللانهائية... أليس في الكثبان الرملية من الحكمة ما ليس في ناطحة السحاب؟ ولقد اشترك في بعض عمليات التنقيب. كان يحب أن يشاهد: «موكب النساء اللائي أتين يبحثن عن الماء: طقس راقص يتجدد كل يوم منذ تسعة آلاف عام. وقريبا من العين الصحراء التي تحرسها. الصحراء التي كانت وما تزال تمنح، حصاها وترابها وصلصالها، كما في القدس لمستها الجديدة الى النور».

ثم حرب حزيران التي غيرت صورة المنطقة. خلال الأيام الستة كان المشفى الفرنسي في القدس وسط المعارك، يردّ عن البشر غوائل الحرب. ظلّ الأطباء والممرضون والممرضات كل تلك الأيام مستنفرين ليل نهار، لم يدع جهاز الجراحة، غرفة العمليات. وكثيراً ما كانت هذه تهتز بمن فيها من انفجار قريب فيتشبث الأطباء والممرضات بطاولة العمليات التي تكاد تسقط أحيانا بمن عليها، ومن أمسك بها.

وبعد أسبوع لما استطاع الخروج، عبر طرق الخراب والدمار، ولم تكن المسافة بين المشفى وبيته تزيد على مائة متر، وجد الأخير منهوباً محطم الباب.

وأخذت تتعقد الحياة فقد تغيرت صورتها ولم يعد قادراً على متابعة مهمته فغادر الى تونس، حيث عرض عليه العمل في مشفى «شارل نيكول». يقول:

«تركت هذا البلد، القدس، والموت في روحي، فقد غدا هذا النور الى ما نوري، ولقد نضجت بين تلك الحجارة. لم آسف على أية دقيقة من تلك الستة عشر عاما: لقد أزف وقت الرحيل. ولم يكن لدي إلاّ ان أهنىء نفسي على قراري هذا».

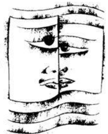
ما زال حتى الآن يعالج في ذاك المشفى وهو يقيم في «سيدي بو سعيد»: النتوء الوحيد الذي يشبه الرأس، النتوء الوحيد السعيد في تونس وربما في كل شواطىء المتوسط الذهبية.

كدت أنسى ان أقول أنه أضاف الى اللغات الأربع التي كان يعرفها اللاتينية واليونانية الحديثة والقديمة. وتعلم في القدس العربية والعبرية والآرامية وأظن أنه يعرف بقية اللغات المتفرعة من اللاتينية.

* * *

قال لي: سوف أصدر مجلة أدعوها «ألف». لماذا اختار حرف البدء؟ هل ◁

في «أرض المطلق»



كأنه يتربص لحياة الأشياء لكي يكتشف فيها ما لم يكتشف

كان يجد كل شيء جفاء في تونس قبلها؟ لم أسأله ما يعني بالضبط. اهتممت بالناحية العملية. رجعت الى طبيعتي المولعة بالبناء:
- من أين التمويل؟
- مساعدات بسيطة. (ذكرها لي بالتفصيل).
- المجلة ليست سياسية طبعا.
- طبعاً ليست سياسية...

لم أقل شيئاً. لكني قدرت أنها لن تعيش طويلا ما دامت لا تحمل طبل المديح وزمر التهريج. وأظن ان عمرها لم يتجاوز ثلاث سنين. وأعتقد أنها التهمت بعضا من ماله. أراد لها ان تكون مستطيلة الشكل وان تفتح وكأنها مجموعة صور، أي عرضانياً... كانت جميلة ذات طابع جديد.

قال: النية أن تكون مجال لقاء بين حضارتين: حضارة الغرب وحضارة الشرق... بين متحضرين من هنا وهناك... نترجم شعراً من هنا الى الفرنسية وشعراً من هناك الى العربية. وحبذا لو قرأت لنا بعض ما يصلنا من رسائل القراء لتعطي رأيك فيه.

طموح،شاسع وشجاع...
قلت: سوف أساعد.

لكني لم أعلق على لقاء الحضارات. اعتقادي مختلف.

أنا مؤمن ان حضارة ما أية حضارة في مرحلة تاريخية ما تكون وحيدة ومن ليس منها فهو مختلف... في القرن العشرين هنالك الحضارة الغربية وما عداها تخلف. كذلك كان الغرب متخلفا في عهد حضارتنا، لأنه لم يكن جزءاً منها.

كل المحاولات التي تقوم على هذه الشاكلة تفترض ان حضارات القرون الخالية ما زالت موجودة... وقد تبدو في عادات البشر، لكن كطقوس بائدة... إنها شبيهة بلعبة السيف والترس في بعض الأحياء العربية، وليدة تقاليد الفتح والفروسية، مترعة بالصوفية والشجاعة، لكن خيلاءها وحميتها باتا لغوا في عصر ذلنا، وهي قد تعبر عن شبح ولكنها بعيدة عن ان تكون صورة الأوج الحضارية. الذين يمارسونها شخوص لا أبطال وغدت هي لعبة بعد ان كانت تدريبا حربيا.

إن لقاء الحضارات يفترض وجود حضارتين حيتين وهو شيء لم يحدث أبداً عبر التاريخ... في عصرنا الاتحاد السوفياتي والولايات المتحدة هما من نفس الحضارة التي لحقت بها اليابان... ومن يدري فقد نلحق بها نحن، لكننا مستعجلون؛ مع ان التاريخ يسير بطيئاً. وعلى من أراد ان يكون جزءاً من الحضارة ان يحسن الانتظار. وأرى ان لقاء الشمال والجنوب لا يعدو أن يكون مثل تجربة لوران جاسبار: تؤتي بعض النتائج ولكنها تؤول للفشل في نصف الطريق وربما أوله.

وساعدت فعلا في المجلة... لكن من يرى جاسبار في تلك الأيام وكيف كان دائبا في المراسلة والاتصالات، يعجب لهمته. كان رئيس التحرير والمدير المسؤول وسكرتير التحرير والمصحح وأحيانا الموزع.

كان يأتيني بأكوام من الرسائل. يقول إقرأ فأقرأ. وكذلك يفعل بأصدقائه الآخرين... وقد حدثت مفارقات كثيرة.

معلم من جربا أرسل عدة قصائد. حكم القراء التونسيون أنها سيئة ورأيت أنها جيدة، فطلب مني أن أترجم بعضا منها الترجمة الأولى ففعلت على ان يقوم هو بالتصحيح. وانحاز الى رأيي. ونشرت الترجمة... لكن الشاعر إياه اغترّ بيوم بدره فأرسل لنا كومة ووعد بأن يوافينا بأقرب وقت بأكوام... اعتبر ان المجلة مجلته وانها وسيلته للمجد. وقرأنا بأناة وصبر. وفي النهاية أسف المسكين وأسفنا معه لسوء تقويمنا «لعبقريته».

لقد نجحت المجلة في ان أوجدت اتصالا كان مقطوعاً أو شبه مقطوع بين وسط المستشرقين وبعض الأوساط الأدبية العربية. ولقد عرّفنا كثيرين على كثيرين. أقدر أن أقول من ترجم قصائد شعراء المقاومة هي «ألف».

بعد شهور من عودتي من تونس الى بيروت توقفت المجلة التي حلمت بأن تكون اساساً من أسس الحضارة.

***

كنت خلال تلك المدة أتساءل بيني وبين نفسي كيف يرى لوران جاسبار الشعر... الى أية مدرسة ينتسب؟ والشعراء الفرنسيون على افتراقاتهم

مقتطفات شعر ونثر من لوران جاسبار

■ قد اتقدت أنهارنا!
وعصفور يصقل النور أحياناً ـ
هنا... الوقت متأخر.
سيذهب بواسطة الطرف الآخر للأشياء
لاكتشاف وجه الليل المضيء

(ترجمة حسين القهوجي والمنذر الشفرة)

أما ما بقي فهو من ترجمتي:

«لك التقدير أيها المشرّح الكامل، مؤلف دراسة في القلب، الغفل من التوقيع. يا من لاحظت التلبد العضلي الجميل.. والصيامات اللدنة تمسك بها حبال، مثل بيت العنكبوت، قنّبها مقلوس الى مادة الجدران المتينة.

لقد رأيت على أبواب الوتين والشريان الرئوي، تلك الأغشية، المكورة من كل جهة... على صورة نصف دائرة. والتي عندما تقترب، عجيب كم تسدّ الفوهات. وعلى اليسار يكون الاغلاق دون خطأ كما يجب ان يكون، كي يمسك بالوفاق الفطري الذي يقيم فيتحكم ببقية النفس.

يا له القلب عمل ـ قصيدة صناع ماهر!

بنيتك من صريف وصياح
أخرجتك من قبر ثم في بطء
دفعتك من جديد.

أية مناظر غريبة يصنع صوتك
المطرّز في الغرف لا أعرف
أية غرف أجول فيها بأباريق الشاي
وأغصان أشجار عريت
الشاي يدخن وربما البستان
ربما أيضاً قلب الأيقونات
خفّة الأشياء التي تلتقطها الأذن
الجلد يتغضن في بعض الأماكن
ويبرد خزف الفنجان
ننتظر
النوافذ تغدو باذنجانية اللون
ثم تغلق الليل

منذ سنين لا نتعامل إلا
مع الحجارة
خطونا يشتعل على الطبشور الأعمى
منجم ضيق بين نقطتي ماء.

أصغ إلى مزمار القصب إنه من نار لا من هواء

حياتي احترقت من عديد الأنوار
أحيانا أنسى في حنان شاسع
ان كل شيء أصمّ
وأنهض مثل نغم

أصغي إليك
يا صوتاً بحفر الصباحات
الأجسام الجدّ نحيلة
ترقص على السكاكين
المقطعة في سدودة
بعث ـ

أقول الآن إن كل شيء صقيل وواجم
أقول ان كلمات الذاكرة الصلع
في طيات رداء كبير من زبد
لما تنفتح نوافذ البحر
وتزين السماء نفسها أمام الظلّ
وتغدو مقروءة مجاديف العابر

حتام أتمدد كي اسهر عليك
تعلمني السير عند ما يصمت الطريق.
لا تنس بياض خشب النوافذ مساء.

أعرف خطوك الذي يبلى في عروقي
أعرف خطوتك كالكلمات التي أصوغ
مثل ما يثقب صمتي
وينحل
أنت تسكب الليالي في أعضائي
وتدعني
عندما يصطدم النهار بمصابيحي
أعيد صياغتك من لا شيء.

ما أحببت فوق كل شيء
ضياء أعشاب السعادة الهشة
ذاك كان إجمالاً اختراع الساق
اندفاع متهور ضعيف
مشغول بالنمو فحسب

أحسّك كانثياء، في صوتي
حيث يأتي فيحطّ غبار المساء
المسيرة سوف تكون طويلة قال الملاك
في سمك الحجر.

ذراعاك يسقطان
كفاية واطئة ضاربة الى البنفسجي
عيناك تسقطان
وحراشف الصوت
وأصغي لنفسي أبعد من ألف قرن
وقد أعيد تكويني
صوتاً بعد صوت.

أمسك بحياتي
قطعة خبز
قوية جداً المائة غرام
لسجين الحرب
وغالبا ما أجوع
حتى لا يبقى منها غير قليل
والأشياء تتلوّن
بمخاوف رائعة.

تدمر، فيها خلا، مدينة ثرية، ثقيلة بصمت شهواني. في هذا النظام الانساني القاسي، في هذه الممرات الدرداء، تغدو العين أشدّ إحساساً من أي وقت مضى تجاه حضور الأجساد، تجاه ذاك الدأب الخلوي (من خلية في أقلّ تكوّر، في العضلات والعظام المنهوبة، المثلومة بحربة، في راحة صدفة نبع معروقة، حيث تتقولب الأشعة والنظرة في عروق الورق، في صوت الماء الذي هو زمن.

في الممر المركزي يتقدم في رزانة بين الأعمدة الحطيمة جعل أسود كبير. تكية مولانا: مكان عبادة معلمنا. المعلم: جلال الدين الرومي، شاعر وراقص أمام الأزلي.

«إطلع أيها النهار، الذرات ترقص!»

ما شأن تلك العلبة ذات الأربعة عشر غطاء. وتحوي شعرة من ذقن الرسول؟ ألتذكيرنا بأن روحنا ضعيفة وأننا كائنات من شعر ولحم؟

وموسيقى تتمطى، متعرجة، تنفذ خلسة في كل خلايا الجسد.

«أصغ الى مزمار القصب، إنه من نار، لا من هواء»

أشباح تمر، لابسة قلانس عالية مبتورة مخروطية من صوف داكن، تدثرت بأردية سود أو رمادية تغطي ثوب النور. وأقرأ على الباب:

أدخل علينا كائنا من كنت
كافراً كنت أم وثنيا أو عابد نار
منسكنا ليس مكان يأس
أدخل حتى لو أنك
جحدت بإيمانك مائة مرة □

نستطيع ببعض الحذر ان ننسبهم الى مدارس. حتى في القرن العشرين.
كنت أراه مشغولاً، مشغوفاً بتفسير آخر للموجودات والأشياء.

ذات مرة كنا نتنزه على شاطىء «رواد» وهو يتكلم. قال: «أنظر الى هذه الحصاة. منذ كم من ملايين السنين والبحر يعالجها حتى وصلت الى صفاء التكوين الذي هي عليه. كأن الأمواج كانت تتعمد سحجها وصقلها حتى باتت دون خطأ وغير قابلة للتطور أو التعديل... كأنها عالم قائم بذاته».

كان يقرأ الحجر، يستنبط تحولاته. يتواصل فيتواجد معه. كأنما الحجر روح وكأن روحه هو تستطيع أن تجلو ومضات خفية في الحصا لا يراها سوى وثني صلواته صمت وتأمّل... أي إله، أي عالم يجد تحت الغلاف اللامع الكتيم الذي يهرجته أمواج بحر يحب العناق؟ كان يبدو لي انه يتخيل الحصاة عالما قائماً بذاته، قد نكتشف في داخله حياة ليست في متناول أدوات اكتشاف الإنسان.

كأنه كان يتربص لحياة الأشياء، لكي يكتشف فيها ما لم يكتشف... ◁



الكلمة هي نهر في النهر ورمق في رمق

بعين الشاعر الذي يراها على غير ما يراها الآخرون. . . بل على غير ما رآه الشعراء من قبل.

أكثر من مرة عند الفجر
في صحراء رام وطبيق
أو أبعد جنوباً
على شواطىء البحر الأحمر الشرقية هناك
حيث الصوان الوردي المعرق بالطفح، والصلصال
الرقيق من جبس يعمي تتراخى
منحدارته
حلمت بتكوين
كان العالم يولد
وليس من عالم منح من الخارج
لشيء ما، لكن مثل
انفلات انحناءات بين ضوء وظل
دون انطلاق أو إرادة في الكمال
انبثقت من الانبثاق.

كيف تنبثق الأشياء من الانبثاق نفسه. قد نفشل في التفسير العلمي لهذا القول لكننا نستطيع ان نتصوره، أن نحضر معه بالتأمل كيف تنبثق الأشياء، كيف يأتي النور وكيف من قلبه تنبثق الظلمة. . . كيف ينبثق من كليهما الصمت.

أعرف صباحات جنّت مدىً
وصحراءً وبحراً

كأني به يكتشف علاقات أخرى بين عناصر الطبيعة. ويظهر ذلك أكثر ما يظهر فيما كتبه في «أوراق الملاحظة» عن الطب وعن مبضعه هو.

«إحساس بلمس الأصابع، وفحص نبض «جسد» لا يحدّه أبداً ما هو خارج عنه. ان تلمس بالعينين والأصابع والروح «قانونا» خالدا، وإيقاعاً وحيدا يربط بين حجارة الصحراء تلك، وبعض أعشاب، وجسدي وعقارب النجوم المتجلدة. يا صرير الثلج في ليالي شتاء طفولتي المضيئة».

في «اوراق الملاحظة» نوع عجيب من الافتتان بالعروق وكيف تمشي وتدور في الجسد. وكيف يحتوي الجسد خفقان الحياة. . . أشياء تبهر الحس والنظر. كنت قبل قراءتي هذا الكتاب أرى الطب عاريا عن كل شعر. يقول:

«يميل الطب الى ان يهيمن على كل المكان في يوميّ وهو ينسرب حتى الى نومي. إنك لا تساوم مع الاسعاف. لكنك حين تُرهق، يلزب التوقف والنظر، وشمّ الهواء. إنه زمن تسجيل فكرة، دهشة. هذه الأوراق هي طريقتي بالتنفس».

قد يغوص اذن الشعر مع المبضع ويعجب في دقة التكوين الذي دون خطأ، ثم ينتشي من الكمال الذي ربما كان هو الشعر. . . لكن ما هو الشعر عند جاسبار؟

«لغة الشعر لا تدع نفسها تسجن في أية فصيلة، لا تقدر ان تلخّص في أية وظيفة أو صيغة. لا أداة ولا زينة، إنها تتقصى الكلمة التي تنقل العصور والمكان الهارب، بانية الحجر والتاريخ، مكان استقبال ترابهما. إنها تتحرك بنفس الطاقة التي تصنع الامبراطوريات وتضيعها. إنها تلك الساحة الخلفية الخربة، التي اجتاحتها الأعشاب، والجدران التي غطّاها الحزاز، حيث تتأخر لحظة أشعة المساء».

هذا ليس تعريفاً. انه شبه تعريف. وكل تعريف خطأ. تعريف التعريف نجده غلطا اذا حللته بمنطق الفلسفة والدقة. وهو بعض نقيض ما تعلمت أنا وما بنيت من أحلام على الشعر في تطوير الأمة. لقد انطلقت من الاستنتاج بأن الشعر العربي لا يخضع دوماً لتقلبات التاريخ ولمراحل الأغلال. . . في أحلك أيام العرب ظهر شعراء يخيل لقارئهم ان أمتهم في الأوج أو تكاد تكون. .

ولا شك ان الشعر في الفترة التي نعيشها الآن، هو زاوية مضيئة نكاد نؤمن منها أن أياماً أفضل قادمة. . . حتى في الهزيمة كانت دموع الشعراء تقود قافلة المؤمنين بأن الغد مشرق مهما حلك الحاضر.

ولقد تعلمت في مدرسة الايديولوجيا التي تخرجت منها ان الشعر حادي قافلة المستقبل، كما تعلمت ان أفضل وأهم شعرائنا هم الشعراء الفرسان الذين تغنوا بالسيف والمهر والحبيبة. ومواقع النصر والكرم وبذل النفس والثروة في سبيل المأثرة، وتمسكوا بالصيغ وابتداعها تبعاً لقوالب قد لا تخضع لقانون، ولكنها تصبح قانوناً. . . أبيات المتنبي غدت عبر التاريخ نموذج أسلوب وقواعد أخلاقية لا يجرؤ على إعلان التنكر لها أي عربي.

حين قرأت جاسبار. داخل بعض القوانين التي تعلمت معاني جديدة وتفسيرات هي أقرب للشعر من القواعد الثابتة.

«لا يمكن تبرير الشعر وهو ليس بحاجة الى من يدافع عنه؛ أحاول ان أرى فحسب الذي فيّ وقد ثقفته الدقة، والذي يذهب بطريقة لا تبديل فيها، الى تلمس ليليّ، الى البحث عن دقة أخرى أكثر قسوة. ان تفهم وألا تفهم، أن تتعثر، ان تحطم، أن تضيع وتفهم أيضا».

أهكذا كان الفرزدق ينحت من صخر؟ ربّما. . .

«هذا الباحث الذي لا يشبع، هذا الخالد الذي لا يفي بالغرض، متأمل المستحيل. هذا هو قبل كلّ شيء، عامل لغة، عامل ييأس ويضحك. يذهب حتى ألياف النسيج، الى ينابيع الكيمياء، وهو يحاول أوّلا في حنان مسح البخار، بخار البخار، ويرى عبر ذاك الثقب الأرعن الى هجرة المنظر البطيئة».

العامل هنا بمعنى الشغيل، فيما كان الفارس العربي يزهو بالشعر كما تزهو الصبية بالجديلة ويجيئه التغني إلهاماً أرستقراطيا، عاشقاً عشقه ممض لا يدع له وقت البحث والتفكير.

«واليك بتلك الثغرة التي فتحها صوت، أو علاقة بين كلمات، أو اتصال صور، يبيح لك ان ترى حيث ما كنت تفعل غير النظر. ان تتنفس حيث ما كان يفعل أحد سوى الخطابة».

ثم يقول: «لا تبحث عن المطلق. انه فيك كمسيل جاف يضيعك. كل كلمة تقلب الأرض تحمل ظمأها. حب وشك. عشب مر وثمر، نبض دوزن دانحل».

إذن هنالك الكشف الذي يشبه الرؤيا الصوفية، لكن بعد عناء مديد ومجاهدة. أوليس الكشف ثمرة تأمل وصلوات طويلة؟

«إن ما ندعوه بأبهة فعالية مبدعة ليس هو أصلا غير ملكة تنسيق وتكوين مجموعات جديدة انطلاقا من عناصر موجودة».

الطبيب هنا هو الذي يتكلم وأعني الطبيب المعاصر الذي كل مهنته تحليل واستنتاج وتركيب ولا أعني ابن سينا الذي يقول:

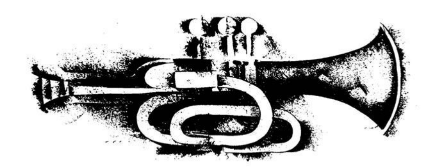
هبطت اليك من المحل الأرفع   حسناء ذات تدلل وتمنع

ترى لو هبط ابن سينا مرة اخرى الى عالمنا ودرس الطب حيث درس لوران جاسبار ما كان يقول؟

«وأي شاعر شك أبدا بأن الكلمة هي نهر في النهر ورمق في رمق؟»

وليس بوسعنا نحن القائلين بالالتزام في الشعر الا ان نستنتج ان التزامه الوحيد هو في الشعر نفسه وبتأملاته وما يتجلى عنها. مما يجعلنا نقف منه موقفاً سلبياً فالدروس التي تعلمناها من الفرد دوميسيه وبجعه والفرد دوفيني وذئبه والمتنبي وعش عزيزاً تجعل رؤيتنا للشعر شيئاً مختلفاً. ربما لأننا من عالمين مختلفين. . . عالمنا هو عالم الخوف المهزوم نبحث فيه عما يجعلنا نقف على أقدامنا، ربما ببعض أبيات من الشعر وهو من عالم اوصلته الحضارة الى مرحلة الأمان. □

نظرية الايقاع الروائي



أحمد الزعبي

■ تهدف هذه الدراسة الى توضيح مفهوم الايقاع الروائيّ والى طرح رؤية تصور لنظرية تُعنى بدراسة البنية الايقاعية لفنّ الرواية. ولئن كانت هذه الدراسة الاولية تسترشد بآراء بعض النقاد الغربيين حول مفهوم الايقاع بشكل عام، في الشعر والمسرح والعمارة والرواية والفنون الاخرى، الا انها تهدف الى اثارة اهتمام الباحثين والنقاد العرب لتأسيس نظرية متكاملة شاملة تدرس البنية الايقاعية للرواية العربية. ولقلة الدراسات التي تتناول موضوع الايقاع الروائيّ في الادبين العربيّ[1] والغربي، ارتأينا ان نعتمد في هذه الدراسة على آراء النقاد العامة حول مفهوم الايقاع، وعلى اشارات بعض الدارسين السريعة حول الايقاع الروائي، التي تعتمد على التنظير والتقنين اكثر من اعتمادها على التطبيق والتفصيل.

ولقد كان الناقد الفرنسي اندريه ـ ماريه البيريس A.M. Alberes هو أكثر النقاد المعاصرين، في حدود ما نعرف، اهتماما بموضوع الايقاع الروائي. ومع أننا لم نعثر له على دراسة تطبيقية واحدة، تفصيلية متكاملة، على رواية من الروايات، الا أنه قدّم جهدا رياديأ وتصورا عميقاً لمفهوم الايقاع الروائي. ويرى البيريس في كتابه النقدي المعروف (تاريخ الرواية الحديثة) «أن الرواية فنّ كفنّ العمارة او الشعر»،[2] بل ويذهب الناقد الى أبعد من هذا اذ يصرّح «ان الايقاع هو الفن»[3]. ان اهتمام البيريس بالايقاع في الفنون بشكل عام وفي الرواية بشكل خاص يشير الى اهمية هذا الموضوع وضرورة الالتفات اليه والبحث فيه. واننا اذ ندرك الدور الرئيس الهام الذي يلعبه الايقاع في فنّ العمارة أو فنّ الشعر، فان تشبيه البيريس أنّ الرواية فنّ مثل هذه الفنون ينطوي على توضيح الدور الرئيسي الهام ايضا الذي يلعبه الايقاع في فن الرواية وفي بنائها وفي أبعادها المختلفة.

ولقد اهتم الناقد المعروف آي. أيه. ريتشاردز I.A. Richards في وقت سابق بقضية الايقاع في النثر، وشرح وجهة نظره في كتابه (النقد التطبيقي Practical Criticism) قائلا: «انني أعني بالايقاع المعنى الواسع للصورة أو الشكل المتكرر. وهذا التكرار لا يعني التشابه التام. وهذا ما يعنيه كثيرون في الايقاع النثري أو الايقاع التصويري. وبالتالي فان هذا يعني ان حركة الكواكب تخضع لنوع من الايقاع الدقيق»[4]. ومسألة التكرار في الفنون جزء من ايقاعها الفني، فتكرار الخطوط في فن الرسم او العمارة، وتكرار اللازمة أو الجملة الشعرية في القصيدة، وتكرار الاحداث أو المشاهد أو الحوارات في الرواية، كلّها تشكل جزءا من ايقاعاتها الفنية والجمالية. ونقصد بالتكرار هنا التكرار الموظف الضروري للنصّ الذي يشكل ايقاعاً منسجماً ومتناسقاً في هذا العمل الفنّي او ذاك. ولقد نبّه الناقد يوجين راسكين Eugen Raskin الى هذه المسألة عندما أشار الى «أنّ الايقاع يعني التكرار بالدرجة الاولى»[5]، ولكنه تكرار مقصود موظف لغايات فنية ونفسية وجمالية في العمل الفنّي الابداعي. وقد تناول هربرت ريد Herbert Read موضوع الايقاع بشكل عميق ودقيق في كتابه (معنى الفن The Meaning of Art)، ويرى أن «ايقاع الخطوط ـ مثلا ـ هو الاهم في الفنّ»[6]، لأن هذا الايقاع المنظم المحكم الدقيق المقصود يشكل بنية فنية مقنعة متماسكة، ويجسّد معالم الابداع في شكل العمل الفنّي وفي مضمونه الفكري.

ان البنية الايقاعية للرواية تضعها أمام امتحان نقدي عسير صعب، اذ ليست كل رواية تتمتع بايقاعية مقنعة منسجمة متميزة ناجحة. فالرواية الرديئة تفتقد عناصر الايقاع فيها، ولا تستطيع ضبط بنيتها الايقاعية، ولهذا السبب، يرى البيريس أن عملا روائيا رديئا كهذا «قد يشكل وثيقة من نوع ما، ولكنه لا يشكل رواية ما لم يجد ايقاعا او غناء يصنعان منه شيئاً آخر»[7].

ان الايقاع الروائي يضبط ويشكل ويجسد البنى الروائية المختلفة في ترتيبها وهندستها وتواصلاتها الظاهرة والخفية، كما أنه يرسم ويرصد بدقة وانسجام عمليات التنسيق والتحرك والضبط والتكرار والترتيب والتوظيف والتوافق والتعارض والتغيّر والتصادم في الاحداث والمفاهيم والازمنة والامكنة والعواطف والشخصيات والعقد والحلول.. الى آخر معالم الرواية على صعيدي الشكل والمضمون. فالرواية التي تجتاز هذا الامتحان الايقاعي الشاق تكون قد قطعت شوطا كبيرا نحو طريق النضج والنجاح والابداع الفني كما هو الامر مثلا في رواية تولستوي (الحرب والسلام) ورواية جيمس جويس (يولسيس)، و(اللص والكلاب) لنجيب محفوظ

(١) انظر دراسة عبد الرحمن ياغي، مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية، معهد البحوث، بغداد ١٩٨٣.

(٢) رينيه . ماريه البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات بيروت. لبنان ١٩٦٧. ص، ٤٦٢.

(٣) نعيم عطيه، الايقاع الروائي عند البيريس، مجلة المجلة، عدد ١٧٣ مايو ١٩٧١.

(٤) I,A. Richards, Practical Criticism Harvest Books N.Y. 1929 P. 216

(٥) Eugen Raskin, Architecturally Speaking N.Y. 1966, P. 64

(٦) Herbert Read, The Meaning of Art Penguin Books, 1967

(٧) ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة ص ٤٦٦.

◁



و (موسم الهجرة الى الشمال) للطيب صالح.

ان ايقاع أية رواية عنصر يميزها عن سواها من الروايات، وان خصوصية هذا الايقاع في رواية ما لا يتكرر في رواية اخرى حتى لو كانت للكاتب نفسه. ذلك ان ايقاع رواية ما يصعب أن يتطابق مع ايقاع رواية اخرى لاستحالة التشابه التام ما بين الاحداث والشخصيات والامكنة والازمنة والمواقف وعوالم الوعي واللاوعي في روايتين مختلفتين أو اكثر. ولاثبات تفرّد كل رواية بايقاع معين وتميزها ببنية ايقاعية مختلفة عن اية رواية اخرى، يقول البيريس «انّ الايقاع عنصر مميز للفن، وهو نظريّ محض مبدئيا وشبيه بماهية افلاطونية أو علاقة رياضية. هذا الايقاع لا يمكن مع ذلك أن يختلق ـ أن يتجسد ـ الا في ظروف فريدة ومحددة في كل حين. اذ أننا لا نجد الايقاع الفني لرواية (الحرب والسلام) لتولستوي مثلا في رواية اخرى»(٨)، الامر الذي يجعل لكل رواية ايقاعها المتميز والمختلف، ويجعل دراسة الايقاع الروائي عملاً متجددا مختلفاً مفيدا في كل رواية تتعرض لها مثل هذه الدراسة. فايقاع الزمان مثلا، وهو عنصر هام من عناصر الايقاع الروائي، ليس مقصورا على تحديد حقبة معينة أو وقت محدد في رواية ما، والا لتشابهت روايات كثيرة في ايقاعها الزماني اذا كانت تتناول الحقبة نفسها أو الوقت نفسه، لكن المسألة كما يراها ميشيل بوتور مختلفة عن ذلك «فالزمن ليس محتوى تتكدس فيه الاحداث، انما هو يرتبط ويتعلق بنا وبحركات وجودنا»(٩). وهذا يعني ان الزمان الروائي يكتسب معناه من خلال علاقة الاشخاص بالأشياء والعالم ومن خلال فهم الشخصية لما حولها مختزِلةً الأزمنة والامكنة والتغيرات الاجتماعية والحضارية ومكثِّفةً ابعاد هذا الوجود في لحظة زمنية معينة. ولهذا يكون الزمان الروائي وايقاع الزمان الروائي بشكل خاص والايقاع الروائي بشكل عام مختلفاً ومتفردا وخاصاً في رواية ما عن غيرها من الروايات الاخرى. ويؤكد ريتشاردز على «ان الايقاع هو خصوصية الاحداث المتعاقبة في زمن ما، التي تُحدِث لدى المرء احساساً بالاتساق والتناغم عند حدوث مثل هذه الاحداث التي انشئت من اجلها هذه الترنيمة او النغمة»(١٠). وخصوصية الاحداث المتعاقبة على فرد ما، هي خاصة به ومميزة له، اذ من الصعب ان نعثر على شخصين يتشابهان تماما في خصوصياتهما وعمومياتهما ودقائق تكوينهما النفسي والفكري والعاطفي. كلّ هذا يعني ان الايقاع الروائيّ بعناصره المختلفة واشكاله المتعددة، من ايقاع الشخصيات الى ايقاع الاحداث الى ايقاع الأزمنة والامكنة.. الى غير ذلك، في رواية ما، يكون خاصا بها ومميزا لها، يصعب تكراره تماما في رواية اخرى. فالايقاع الروائي في ثلاثية نجيب محفوظ هو ايقاع خاص بها ومميز لها، ومن الصعوبة بمكان أن نجد رواية اخرى تماثلها تماما في بنيتها الايقاعية حتى لو ماثلتها في فكرتها الرئيسية وفي اطارها التاريخيّ والاجتماعيّ والمكانيّ.

ولقد تحدث الناقدان رينيه ويلك Rene Wellek وأوستن ورين Austin Warren عن الايقاع بمعناه العام، وأشارا بشكل سريع الى ايقاع الشعر والنثر في كتابهما المعروف (نظرية الأدب) Theory of Literature. وعلى الرغم من ان حديثهما حول هذا الموضوع يركز على ايقاع الشعر وعلى ايقاع النثر من ناحية موسيقية وتوزيعية ولغوية، الا ان بعض الملاحظات التي يشيران اليها حول الايقاع تبدو جديرة بالاهتمام. يرى الناقدان ان «مشكلة الايقاع ليست مقتصرة على الادب او اللغة بشكل نوعي، فهناك ايقاع للطبيعة والعمل، وايقاع للاشارات الضوئية وايقاع للموسيقا وايقاع، بالمعنى المجازيّ، للفنون التشكيلية. فالايقاع ظاهرة لغوية عامة... ومن الافضل معالجة الايقاع الفنيّ للنثر من خلال تمييزه عن كلّ من الايقاع العام للنثر والشعر»(١١). فالبنية الايقاعية للفنون تنسحب ايضا على البنية الايقاعية للنثر، وتنسحب ايضا على ايقاع الرواية، ما دامت الرواية تعتمد على اللغة بالدرجة الاولى وأن الايقاع ظاهرة لغوية عامة كما يؤكد الناقدان المذكوران. فاذا كان ايقاع الخطوط والالوان في الرسم مثلا يخلق فينا حسّاً جمالياً ولذةً معرفيةً ـ عند اكتشاف دلالة الخطوط والالوان ورموزها ومعانيها ـ فانّ ايقاع الحدث أو المكان في الرواية يخلق فينا ايضا حسّاً جمالياً ولذةً ذهنيةً معرفيةً في حالة اكتشاف الرمز والدلالة لهذا الحدث او ذلك المكان. ويشير الناقد نورثروب فراي Northrop Frye الى هذه المسألة قائلا ان «جوزيف كونراد مثلا، عندما يغير مكان الراوي ويحركه مرة الى الامام ومرة الى الخلف، فانه يحاول من خلال ذلك ان ينقل انتباهنا من الاستماع الى ما يقوله الى الاهتمام بموضعه ـ بحركته وبمكانه ـ»(١٢). فحركة الشخصية من مكان الى مكان تشكل ايقاعاً معيناً ينطوي على رموز ودلالات تكشف عن بعد من ابعاد النص الذي يتضّمنه السياق خفية في بعض الاحيان.

ان ايقاع الرواية يعتمد على عناصر البنية الروائية والموضوع الروائي كما يعتمد ايقاع الشعر على عناصر البنية الشعرية للقصيدة، كما يعتمد ايضا ايقاع الرسم على عناصر تشكيل اللوحة بشكل كلي. فاذا كان الايقاع الشعريّ يعتمد مثلاً على الموسيقا الداخلية والخارجية وعلى توزيعها وعلى ايقاع الاحرف والكلمات والجمل الشعرية والاصوات والصور... الى غير ذلك من عناصر البناء الشعري، واذا كان الايقاع الفنيّ في الرسم يعتمد على الخطوط والالوان والمساحات والظلال والانحناءات والمسافات والتجسيمات... الى غير ذلك من عناصر تشكيل اللوحة، اذا كان الامر كذلك، فإن الايقاع الروائي، بالمقارنة والمقابلة من اجل التوضيح، يعتمد على عناصر البنية الروائية، كالاحداث والشخصيات والحوارات والمواقف والامكنة والازمنة والعقد والمشاهد والتحولات.. الى غير ذلك من عناصر البناء الروائيّ ومعماره الفنيّ الدقيق. ويؤكد هذا البيريس في تعليقه اذ يقول «ان الايقاع الروائي هو ايقاع للمحاورات بأكملها، وللحوادث وللمشاهد الروائية. فبعض الروايات يأسرنا انسجامها الداخلي بقوة الروابط التي توحي بها وتعقّدها، وبايقاع الحركات الروائية التي تتصالب فيها»(١٣).

أما في دراساتنا النقدية المعاصرة فقد أُغفل موضوع الايقاع الروائي، ولم نعثر على دراسات في هذا المجال ـ في حدود امكاناتنا ـ باستثناء دراسة الناقد عبد الرحمن ياغي في كتابه (مع غسان كنفاني وجهوده القصصية والروائية). وقد اهتم الباحث بالايقاع الروائي الذي يسهم في تشكيل بنية روائية متميزة لاعمال غسان كنفاني الروائية والقصصية وبخاصة في فصل «البنية الروائية في قصص غسان القصيرة» من الكتاب المذكور. يتحدث الناقد عن ايقاع الزمان والمكان والحوار والشخوص والاحداث في كتابات كنفاني ويقول: «الزمان نسيج بل شرايين واوردة وعروق في ايقاع هذا القصص القصير، بحيث نشهد زمنين... زمن تاريخي واقف كالرصد يتابع نبض الزمن الآخر الذي تحوّل الى زمن اجتماعي له ايقاع الحياة وايقاع الفن... والمكان او الارض او الرمال او الصحراء او الخضرة... لم يكن مكاناً ظرفاً، بل له صدر وله قلب وله نبض كنبض الساعة ودقاتها.. المكان له حياته كالانسان.. هذا الحرص لدى غسان في قصصه بحيث يكون المكان والزمان والقضية والانسان الاجتماعي.. اطراف حوار دائم وايقاع داخلي متوهج نابض»(١٤). ان هذه الرؤية الدقيقة لعناصر الرواية من احداث وشخوص وأزمنة وأمكنة، كما يراها الناقد في أدب كنفاني، تكشف عن بنية ايقاعية مترابطة منسجمة في هذه الاعمال. وهي في ذات الوقت تكشف عن اهمية هذا الايقاع الذي هو أحد اسرار قوة الرواية وابداعها. فالرواية الحديثة، وبخاصة روايات كنفاني «تطوّع الحديث الداخلي والايقاع الذي ينبض في النفس الداخلية والتداعي وتلاقي النبض الخارجي وتقاطعه مع النبض الداخلي.. عن طريق تيار الشعور»(١٥). ان الايقاع الداخلي للشخصية هو احد عناصر الايقاع الروائي الرئيسية الذي

(٨) ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص ٤٤٦.

(٩) الان روب جرييه، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف بمصر. د.ت ص ١٥٢.

(١٠) I.A. Richards, Practical Criticism, P. 340

(١١) Rene Wellek and Austin Warren, Theory of Literature, Harvest Books, N.Y. London, 3rd Edition, 1977, p. 163

(١٢) Northrop Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, New Jersey, 1971, p. 267

(١٣) ر.م. البيريس، تاريخ الرواية الحديثة، ص ٤٦٥.

(١٤) عبد الرحمن ياغي، (مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية)، ص ٧٢-٧٣.

(١٥) المصدر نفسه (ص ١٠٤).

بشكل مع ايقاع العالم الخارجي للشخصية ومع ايقاعات الرواية الاخرى بنية متميزة خاصة بهذه الرواية أو تلك[16]. فالزمان مثلا يوظف في الرواية لرصد زمناً روائياً متعلقاً بالشخصية والحدث، ويرى عبدالرحمن ياغي ان غسان كنفاني قد وظف «الزمان ليكون هذا المارد الذي خلقه وليكون الايقاع النابض في الرواية»[17].

ويتعرض احد النقاد العرب، وهو محمد العيّاشي في كتابه (نظرية ايقاع الشعر العربي) الى مفهوم الايقاع ويقول: «ان مصدر الايقاع الرئيسي هو الحركة حيثما كانت فيُلغي منها العادي المبتذل الذي لا نظام فيه ولا تناسب، ويُحفظ المنظّم المتناسب الجميل»[18]. ثم يتطرق الى ايقاع الكون والطبيعة والليل والنهار والفصول الاربعة وكل ذي حركة[19]. ومع ان العيّاشي يركز هنا على ايقاع الشعر الا انه يعمّم احكامه وآراءه احيانا على فنون اخرى ويوسعها لتشمل الايقاع الكونيّ بمظاهره كافة. كما ان ملاحظته عن مصدر الايقاع - ويهمنا هنا الايقاع الروائي - وهو الحركة عندما ترصد وتوظف بشكل منسجم جميل في العمل الادبي، هي ملاحظة دقيقة هامة في فهم البنية الايقاعية للرواية. حيث أن ايقاع حركة الشخصيات أو حركة الاحداث أو حركة الازمنة في الرواية تقتضي تصويراً انتقائياً ورصدا متناغماً لحركة الرواية بشكل كلّي. فالروائيّ المبدع لا يرصد كل هذه الحركات التي تخدم النص والتي لا تخدمه، بل ينتقي منها ما له دلالة ما أو وظيفة معينة تغني نصّه وترفده بمعالم ضرورية مفيدة. وهذا ما يقصده العياشي في تعليقه السابق «ان يلغي الكاتب المبتذل الذي لا نظام فيه ولا تناسب، ويحفظ المنظم المتناسب الجميل».

وكان الناقد العربي نعيم عطية قد قدم تلخيصاً لمفهوم البيريس للايقاع الروائي في مقالته «الايقاع الروائي عند البيريس» في مجلة «المجلة»[20]. ويتفق الناقدان هنا حول اهمية الايقاع في الرواية، ودوره الرئيس في انجاحها وتميزها، اذ «أننا نشك فيما اذا كانت أية رواية حقا هي ما تحكيه من قصة. إن الرواية هي على الاخص الايقاع». «انها النهج الذي عرف المؤلف كيف يصوغ به قصته المرويّة»[21].

وتجدر الملاحظة هنا الى ان مفهوم البنية الروائية يختلف عن مفهوم البنية الايقاعية للرواية، اذ يفرق النقاد والدارسون بين هذين المصطلحين على الرغم من تداخلها في كثير من المعالم والسمات. فالبنية - Structure - غير الايقاع - Rhythm - واننا نرى انه اذا كانت البنية الروائية تشمل بالدرجة الاولى شكلها الفني بما في ذلك من تقنيات مختلفة واساليب متعددة، فان البنية الايقاعية في الرواية تبحث في هذه التقنيات والاساليب من حيث تناسقها وترتيبها وضبطها وتوقيتها، اي من حيث ايقاعيتها. وكذلك فان الدراسة البنوية للرواية تُعنى بالبنية اللغوية والبنية الاسلوبية والبنية التقنية والبنية النصّية. . . الى غير ذلك، بينما الدراسة الايقاعية تُعنى بايقاعية هذه البنى جميعا. . توزيعاً وتنظيماً وتوظيفاً وضبطاً وتوقيتاً واتساقاً وانسجاماً وترابطاً على صعيدي الشكل الفني والمضمون الفكري. واننا نسوق هذه التوضيحات لكي لا يخلط الدارسون ما بين البنية الروائية والايقاع الروائي، فلكل عالمه وفلسفته وشخصيته وان تداخلت هذه المعالم في بعض الاحيان.

وبعد هذا كله فان الايقاع الروائي يُعنى بوضع ومواضع عناصر البنية الروائية والشكل الروائيّ والمحتوى الروائي. انه يُعنى بهذه العناصر - الشخصية، الحدث، المكان، الزمان، الموقف، الحوار. . . - من حيث تشكلها ونظامها واتساقها وتحولها وتواصلها والتقاؤها وتعارضها وتزامنها. . . كل هذه الابعاد والمعالم هي التي تشكل بناء روائياً معيناً مختلفا. الايقاع الروائي بالتالي هو ذلك النسيج الداخلي لكل عناصر الرواية الذي يربط كل جزئياتها بخيوط دقيقة متينة خفيّة او ظاهرة، ذلك النسيج الذي يشكل عالم الرواية الفني والمضموني. ◻

(١٦) احمد الزعبي، (في الايقاع الروائي)، ص ٩.
(١٧) عبد الرحمن ياغي، (مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية)، ص ٩٦.
(١٨) محمد العياشي، (نظرية ايقاع الشعر العربي)، المطبعة العصرية، تونس ١٩٧٦، ص ١٣٣.
(١٩) المصدر نفسه، انظر الصفحات: ٤١، ١٢٩، ١٣٣.
(٢٠) نعيم عطيه، (الايقاع الروائي عند البيريس)، مجلة «المجلة»، عدد ١٧٣، عام ١٩٧١.
(٢١) المصدر نفسه ص ١٢.

مراجع عربية او مترجمة

١. البيريس، ر.م، تاريخ الرواية الحديثة، ترجمة جورج سالم، منشورات عويدات بيروت . لبنان، ١٩٦٧.
٢. جرييه، الان روب، نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى ابراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر. د.ت.
٣. الزعبي، أحمد، في الايقاع الروائي. دار الامل . اربد/الاردن ١٩٨٦.
٤. عطيه، نعيم. الايقاع الروائي عند البيريس، مجلة المجلة عدد ١٧٣. مايو. ١٩٧١.
٥. العياشي، محمد. نظرية ايقاع الشعر العربي، المطبعة العصرية، تونس ١٩٧٦.
٦. ياغي، عبد الرحمن. مع غسان كنفاني وجهوده القصصية الروائية، معهد البحوث والدراسات. بغداد ١٩٨٣.

مراجع اجنبية

1- Frye, Northrop, Anatomy of Criticism Princeton, New Jersey, 1971
2- Raskin, Eugen, N.Y. 1966.
3- Read, Herbert, The Meaning of Art Penguin Books, 1967
4- Richards, I.A. The Practical Criticism Harvest Books, N.Y. 1929
5- Wellek, Rene and Austin Warren The Theory of Literature, Harvest Books, N.Y., London, 3rd Edition, 1977

أحمد الزعبي:
كاتب من الأردن، صدر له قريباً كتاب بعنوان «في الايقاع الروائي. نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية».

الراهن والتاريخ في الخطاب الروائي

هذه الدراسة للناقد والروائي السوري نبيل سليمان تنشرها «الناقد» في قسمين. القسم الثاني سينشر في العدد القادم

■ يسير القول هنا وفق الخطى التالية:

الأولى: تحديد ما يتداوله من مفاهيم ومصطلحات أساسية.

الثانية: قراءة المشهد الروائي السوري منذ بداياته الجنينية حتى اليوم، بغية رسم صلته بالراهن والتاريخ.

الثالثة: محاولة تقديم بعض الخلاصات المساعفة على بلورة وتصليب صلة هذا المشهد خاصة، والمشهد الروائي العربي عامة، بالراهن والتاريخ.

في الخطوة الأولى نذكر بداية بالكثير الذي لدى المشتغلين في قضايا النقد خاصة، وجيرانه في العلوم الانسانية عامة، من القول في هاته المفاتيح: الراهن - التاريخ - الحاضر - التأريخ - الواقع.

وفيما يخص المشتغلين والمنشغلين بأمر الرواية ونقدها نضيف: المجتمع الروائي، الزمن الروائي، الرواية التاريخية، الرؤية التاريخية، الموقع، الموقف.

ولعله ينبغي التوكيد على ما تتداول منه الشكوى من تسيب الحدود والقلقلة في حمولة (الكلمة) وتوظيفها، ليس فقط بفعل تباين مواقع ومواقف من يستخدمها، بل تحت وطأة الأزمة المنهجية والاصطلاحية التي لا بد من دفع ضريبتها ونحن نحدِّث أدواتنا ونبلور مفاهيمنا قراء وكتابا. وهذا هو هاجس هذه المقدمة المتواضعة.

ونبدأ بالتأريخ (الكلمة مهموزة) الذي هو عرض الأحداث وتوصيف الأحوال كما وقعت وثائقياً[1]. أما التاريخ - بدون الهمز - فهو خطوة متقدمة تنطوي على التحليل والتعليل. وها هنا تتدخل الفلسفة والأدلجة، الموقع والمنظور. ها هنا يأتي البعد الثالث: المستقبل، ولا يكون ثمة فقط: الماضي والحاضر. ها هنا تأتي القوننة، وليس فقط الموضوعية. ولعل هذا القول يتحدد وينجلي افضل حين نأتي الى الواقع.

فالواقع المعني هنا هو جماع العالم المادي، بما في ذلك جوانية الانسان واجتماعيته. في هذا المستوى نقول: الواقع الموضوعي، وملء العين: المادة. الواقع المادي والاجتماعي هو المعني، وقراءة وكتابة هذا الواقع هي التاريخ المعني، وليس كتابته فقط. ولكن ما معنى ذلك؟ ثمة من لا يرى التاريخ الا في قراءته. بعبارة تودوروف: ليس من تاريخ موجود في ذاته. بل تصور ما للتاريخ. فالتاريخ المطابق للحقيقة لا وجود مستقلا له. انه تجريد. فهو دائما مروي ومدرك من شخص ما.

من الحق ان تصورا ما للتاريخ قد يجافي حقيقته الموضوعية. لكن ذلك لا يرهن تلك الحقيقة بالتصور. فالتاريخ هناك، في الخارج، مثلما هو هنا: جواني. انه موجود بذاته، له ماديته وموضوعيته وقوانينه وأبعاد التاريخ الثلاثة: الحاضر والماضي والمستقبل لها جدلها، مهما تميزت تخوم لحظة عن الأخرى.

هذا كله لا ينبغي ان يغيب ونحن نسوق في الخطوة الثانية قراءة المشهد الروائي في سورية، من حيث صلته بالراهن والماضي، بالتاريخ، ولقد آثرنا استخدام كلمة الراهن بدلا من كلمة الحاضر[2]، تعويلا على انتساب هذا البحث الى المشهد النقدي العربي المعاصر، وعلى كونه يشتغل في المشهد الروائي العربي المعاصر. ولعل ذلك لا يزيد بلبلة الترادف في لغتنا النقدية، بل يعين القول في حقله الخاص.

لقد وصلنا اذن الى الرواية، الرواية بما هي شكل للوعي، ينتسب الى تصور ما للتاريخ. وبما هي تخييل ينطلق من منظور، من رؤية، ويحمل منظورا، أو رؤية، وقد لا يتطابق دوما المحمول مع المنطلق. مثلما قد لا يتطابق الزمن في الرواية - الزمن الروائي - معه خارجها. او مثلما قد لا

على ضوء التجربة السورية خلال قرن

نبيل سليمان

بتطابق المجتمع في الرواية ـ المجتمع الروائي ـ معه خارجها، فالناس والزمان والعلاقات وربما المكان، في الرواية، ليسوا نسخة عما في الواقع الموضوعي. ثمة درجة ما من الانزياح في الرواية بحكم طبيعتها كمتخيل، كفن، له آليته وقانونيته، المنطلقة من، والآيلة الى الواقع الموضوعي، عبر الموشور، وليس عبر المرآة[٣]. وها هنا، نعود الى التاريخ بالهمزة وبدونها، ولكن بمصطلحات توماشيفسكي الذي يميز بين المبنى Sujet والمتن Fable، في الحكي / القص، فالمتن الحكائي هو تقديم حدث ما كما وقع، أما صياغته الفنية فهي المبنى[٤].

نحن الآن في عام ١٩٨٨ نخوض في حديث الراهن والتاريخ في الرواية السورية، فهل ثمة تحديد أكبر لما تقدم؟

هل يعني الراهن ان تقول الرواية فيما نعيش هذه السنة، أم منذ الثمانينات حتى اليوم مثلا؟

ماذا يعني ذلك ان نشرت هذه السنة رواية سبق لصاحبها ان كتبها عن راهن في حينه، عن راهن آخر يعود الى خمس عشرة سنة خلت، لكن الكاتب لم يتمكن من نشر الرواية الا هذه السنة؟

ماذا يعني ذلك حين يأتي قارىء أو ناقد بعد عشرين سنة لينظر في رواية عن راهننا، او يحاول مثل هذه المحاولة التي لهذا البحث؟

ان رسم التخوم بين الجزء والكل، بين الراهن والتاريخ، أو بين الجزء والجزء، بين الراهن والماضي مثلا، لا ينبغي ان يحمل على محمل القطع، بل على محمل اجرائي من جهة، وعلى محمل الجدل من جهة أخرى.

ليس الراهن غير واحد من الأبعاد الثلاثة للتاريخ كما رأينا. ولأن التاريخ ليس مقفولا ولا جامدا، فسوف يغدو هذا الراهن حركة ما من الماضي، حين يكون المستقبل الذي ننتظر قد غدا راهنا، ويكون التاريخ قد فتح صفحة جديدة في كتاب المستقبل.

كل راهن سوف يغدو ماضيا. كل مستقبل سوف يغدو راهنا، فماضيا. انها حركة التاريخ موضوعيا الى الأمام.

في هذا البحث الذي يدرك انه ينتسب الى عام ١٩٨٧، وان كان يطمح ان يبقى فيه ما يخاطب عام الألفين ـ الذي لم يعد بعيدا على كل حال ـ سوف يكون النظر الى الراهن في الرواية السورية على انه ما يتصل بما نعيشه في الزمن والزمان اليوم، ولسنوات خلت، تعود الى مطلع السبعينات وحسب في الزمن، وان كان فيها ما ينسب في الزمان الى عشرة عقود أو عشرة قرون خالية، وسواء اكان تاريخ نشر العمل متوافقا مع معلوماتنا عن تاريخ كتابته ام متقدما عليه، فالعهدة على تاريخ النشر حين لا تتوفر المعلومات، مع احتمال اختلاف بعض القول حين تتوفر، لنا او لمن سيأتي بعدنا. كما ان العهدة على ذلك الخطاب (الموشوري ان صح التعبير) فيما بين العمل والواقع، بحسب ما يتوفر لنا من الاحاطة بكل منهما.

وقد جرى اختيار مطلع السبعينات ليس فقط لأن الراهن جزء يسير زمنيا من التاريخ. بل لأن الزعم هنا هو أن كافة المعطيات السياسية والاقتصادية والثقافية... كافة المعطيات الزمنية والزمانية التي طرأت او برزت مع قدوم السبعينات لا تزال تفعل فعلها في هذه اللحظة التي ينجز البحث فيها. بينما تهمشت او توقفت معطيات أخرى تعود الى ما قبل ذلك مما كان يرسم العلامات الأساسية لمرحلة او مراحل سابقة.

رسم تخوم الراهن اذن لا يقوم في زعمنا على تحديد رقم عتيد، ولا على تحديد جيل ـ خاصة ان النظر الى الراهن، في لحظة ما من لحظاته، يداخل الأجيال ويربك النظر ـ بل يقوم على راجحية ما لمعطيات تباين ما بين مرحلة ومرحلة، ولا يخفي ما قد ينطوي عليه ذلك من تجوز، حيث قد تنسب الى معطى ما قيمة أقل أو أكبر، أو يجري اغفال أو مبالغة، كما لا يخفى الاحراج الذي يواجه مثل هذا البحث في الأعمال التي تنسرب ما بين تخوم الماضي والراهن، او الراهن والمستقبل، او الماضي والراهن والمستقبل... ان ذلك وسواه مما لم نذكر ليس غير واحدة من ضرائب العمل في (الراهن). أخيرا، نشير الى انه سوف تمر بنا رواية ما، تعاملت مع راهنها الذي بات بالنسبة الينا ماضيا. مثل هذه الرواية التي تنقلنا الى الماضي، ليست كمزافتها التي آثرت ان تعود الى ما وراء راهنها، الى ماض أبعد بالنسبة الينا. والعملان معا هما نموذجان من الرواية التاريخية التي نفهم، وبها نأخذ. وأخيراً، اننا نميل الى التمييز بين ما يلي بصدد الرواية التاريخية[٥]:

١ـ رواية المتن بلغة توماشيفسكي، أو الرواية التأريخية (بالهمزة) والتي يكون نسبها الى الفن الروائي واهياً، وتعنى بتسجيل الأحداث والأحوال كما هي. وهذه الفئة هي واحدة من فئات تصنع شبه الرواية التاريخية.

٢ـ أما سائر فئات الشبه فينظمها واحد او اكثر من مثل هذه العناصر: التجريد الزماني، والذي ينعكس سلبا لا بد في المكان ـ الاقبال على غرائب وشواذ المرحلة المعنية، اقبالا يصل ببعضهم حد التماهي بلغة تلك المرحلة، مهما كان النأي عن لغة زمانه ـ تكديس الوقائع وعبادتها بديلا للالتصاق بالحياة الشعبية من تحت. ـ او العكس: ازدراء الوقائع والمبالغة في الالتصاق بالحياة الشعبية ـ اضفاء المسحة الشاعرية على العمل هربا من الملموسية والتعين والتبصر.

٣ـ الرواية التاريخية التي تعود بنا الى ماض ما، قريب أو بعيد، وتنطوي على رؤية ما بقدر ما تؤسس نفسها في فنها.

وسوف نعود في الخطوة الثالثة من هذا البحث الى بعض التفصيل في ذلك وفيما سبقه أيضا، بعد ان نحاول في الخطوة التالية قراءة المشهد الروائي في سورية على ضوء مما تقدم.

*

تقترن البدايات الجنينية للرواية في سورية باقبال الكاتب على راهن مجتمعه، يمتح منه، يصوره، يخاطبه. وسواء تجاوز المرء أم لم يتجاوز الاشكالية الجغرافية التي يحيل عليها اسم سورية في تلك الفترة او اخر القرن الماضي وبدايات القرن الحالي، فان دلالة تلك البدايات الجنينية واحدة، وهي ان الخطوة الروائية الاولى في سورية كانت باتجاه الراهن، باتجاه الواقع الاجتماعي الذي تحايثه. واذا كان لا بد للمرء من كثير او قليل من التجوز حتى ينسب تلك البدايات الجنينية الى الرواية، الا انها على كل حال، كانت بتطويعها النثر، ودفعها لغة الكتابة باتجاه الراهن، ومحاولة القص والتخييل، خطوة ماهدة نحو الرواية في سورية.

أولى البدايات كانت على يد فرنسيس مراش الذي أصدر (غابة الحق)

١ـ انظر مادة التأريخ المتسلسل (CHRONICLE) في معجم المصطلحات الأدبية، اعداد ابراهيم فتحي، المؤسسة العربية للناشرين المتحدين، تونس ١٩٨٦، حيث الاشارة الى اشتقاق الكلمة من أخرى يونانية تعني: الزمن. وانظر مادة التأريخ في معجم مصطلحات الأدب، مجدي وهبة، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤ حيث التمييز بين صاحب التأريخ الذي يكتفي بتسجيل الأحداث والأحوال، وبين صاحب التاريخ الذي يرتب ما يسجل حسب نظره، وفي حدي هذين المعجمين الصورة العربية المعجمية السائدة.

٢ـ انظر مادة راهني في معجم المصطلحات الأدبية، مذكور سابقا.

٣ـ انظر المجادلة التي قدمناها في: الراهن، الواقع، العكس، التمثل، مع ما قاله فيها محمد كامل الخطيب، وذلك في كتابنا: مساهمة في نقد النقد الأدبي، الطبعة الثانية، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٦، ص ١٦٧ ـ ١٦٨.

٤ـ انظر: لحمداني حميد: من أجل «تحليل سوسيو ـ بنائي» للرواية، منشورات الجامعة، الدار البيضاء ١٩٨٤، ص ٢٧

٥ـ انظر ما بين مفهوم الرواية التاريخية الذي يقدمه مجدي وهبه في معجمه المذكور سابقا، والمفهوم الذي يقدمه ابراهيم فتحي في معجمه المذكور سابقا، وبالنسبة للأخير نراه يسمي الرواية التي تصور مرحلة ناجزة (كانت) بالرواية الاجتماعية، بينما يوقف الرواية التاريخية على تلك التي تعنى بما هو قيد التشكيل.



عام ١٨٦٥، ثم اصدر (در الصدف في غرائب الصدف) عام ١٨٧٢، وقد حكم هذين العملين النزوع الاصلاحي لعلل المجتمع التي يعاين الكاتب ويكابد. بل ان هذا النزوع ليطغى في العمل الأول الى حد تأتي معه المسحة الارشادية والخطاب الوعظي على المحاولة الفنية المتواضعة في القص والتطويع اللغوي والتخييل، بينما يتخفف العمل الثاني من ذلك نسبيا بفعل عامل الادهاش والطرافة.

ثانية البدايات كانت على يد نعمان القساطلي الذي التفت الى الحياة البدوية في سورية وفلسطين، في عمله الأول (مرشد و فتنة) عام ١٨٨٠، بينما تابع في عمليه التاليين اقبال مراش على الراهن بدوافع مماثلة ولأهداف مماثلة، ففي (الفتاة أمينة وأمها) الصادرة عام ١٨٨٠ أيضا، وفي (أنيسة) الصادرة عام ١٨٨١ تعرية ونقض للسائد في علاقة الرجل بالمرأة، في البنية الاجتماعية الأساسية: الأسرة، من خلال تصوير ارغام المرأة على الزواج ممن لا تحب، وعبر ذلك، تصوير الصراع بين جيل الشيوخ المكرس للسائد والمتشبث بالموروث، وجيل الشباب المتطلع الى الانعتاق والانطلاق.

مرة أخرى هو النزوع الاصلاحي لعلل المجتمع التي يعاين الكاتب ويكابد. ان هذا الذي طبع ما سبق اليه فرنسيس مراش وان بسنين معدودة، سوف يطبع الخطى التالية، سواء من مجايليه او من اللاحقين، ومثل هذا النزوع، طبع ايضا الخطى التالية، طغيان المسحة الارشادية والخطاب الوعظي على محاولة القص والتطويع اللغوي، هذا ما نجده لدى عبد المسيح انطاكي عام ١٩٠٣ في (فتاة اسرائيل)، او مع شكري العسلي عام ١٩٠٧ في (فجائع البائسين) وفي (نتائج الاهمال) عام ١٩١٣. أو مع رفيق رزق سلوم في (أمراض العصر الجديد)، وفي (العبر) عام ١٩١١.

وإذا كان مجيء الخطوة الروائية الأولى وحده على يد مراش (الحلبي)، يستدعي من أبناء حلب وقفة خاصة مع تراث هذا الرجل، رغم طول الانتظار، فان مجيء خطوة اخرى على يد الصقال لمما يعزز الدعوة، وانه لامر حري بالتفكر مثلما يبعث الاعتزاز ان تكون لحلب هذه الريادة في الرواية مثلما كانت لها تلك الريادة في النقد الأدبي على يد قسطاكي الحمصي، والذي كان هو الآخر حار الاقبال على راهنه الثقافي، حتى عندما كان يعود الى التراث.

الامثلة التي ذكرنا تؤكد اذن على اتجاه الخطوة الروائية الأولى في سورية نحو الراهن الاجتماعي، بكل ما يتلبس عادة الخطوة الأولى للطفل وهو يتعلم المشي، اما مع الخطوة الروائية التالية فقد اختلف الأمر، رغم انها لا زالت خطوة الطفل الثانية وهو يتعلم المشي، ليس بنفسه هذه المرة وحده، بل بعون ـ أو على الأقل بعون اكبر ـ من المناخ الثقافي العربي وغير العربي.

لقد أخذ معروف الارناؤوط منذ اواخر العشرينات يقدم رواياته التي تمتح من التاريخ العربي الاسلامي، فظهرت له (سيدة قريش) عام ١٩٢٩ و (عمر بن الخطاب) عام ١٩٣٦ و (طارق بن زياد) عام ١٩٤١، وفاطمة البتول عام ١٩٤٢. وعلى الرغم مما جرت عليه العادة من قراءة التقفي في خطوة الارناؤوط لجرجي زيدان، إلا ان الارناؤوط سار بالرواية لغة وبناء وتخييلا ونهلا من معين تاريخي محدد، أبعد مما تحقق لجرجي زيدان. وانه لمما يبعث على التأمل ان كتاب الرواية في سورية، الذين صار الارناؤوط لحظة من موروثهم القريب والمتميز، لم يتوقفوا عنده ولم يتابعوا ريادته، وهذا ما يجعل المرء يسجل ان الرواية في سورية، خلال نشأتها وتطورها اللاحق حتى يومنا هذا، لم تكد تعرف إلا مع الأرناؤوط ما عرفته الرواية في مصر مثلا، أو في مظانها الاوروبية، من الالتفات الى الوراء، كثيرا، أو بعيدا، اذ لم يكن التاريخ العربي الاسلامي، أو تاريخ المنطقة السابق على ذلك، غير نبع وان محدود من ينابيعها الأخرى، وهذا ما سيتأكد عما قليل[6].

لقد ظهرت في مرحلة الارناؤوط أيضا أعمال شكيب الجابري، ابتداء من (نهم) عام ١٩٣٧، الى (قدر يلهو) عام ١٩٣٩، ومع فجر الاستقلال جاءت (قوس قزح) عام ١٩٤٦، لكن الجابري يمم شطر اوروبا، وان كان بمعنى ما لم يغادر راهنه الاجتماعي. [ومرة أخرى تأتي من حلب نقلة مفصلية في تطور الرواية في سورية تتخفف فيه مما تلبس البدايات الجنينية، وان بات عليها في مرحلة لاحقة ان تتخفف مما تلبس خطوتها هذه]. وفي المسار نفسه، مع فجر الاستقلال تأتي أعمال خير الدين الأيوبي من (قصر الجماجم) عام ١٩٤٤ إلى (السلوان الكاذب) عام ١٩٤٥، إلى (عفاف) عام ١٩٤٨، إلى (قلوب) عام ١٩٥٠، ويبدا ان الرواية في سورية، مع قدوم الخمسينات، تقبل على مرحلة جديدة، مغادرة عهد البدايات الجنينية عبر مسارين، أولهما في التفاتة الارناؤوط الى التاريخ العربي الاسلامي، وثانيهما في متابعة الجابري لاقبال الرواد على الراهن الاجتماعي، هذه المتابعة التي راحت تتقدم ببطء ولكن بقوة منذ الخمسينات. على أن تلك المغادرة لعهد البدايات الجنينية، لم تكن في المشهد الروائي التالي نهائية، اذ سوف تطالعنا كل حين أعمال ترجع صداه، نشازا في عموم المشهد الذي راح لحن النجاحات يصدح فيه أجمل وأقوى، خاصة منذ السبعينات.

* *

أهلت الخمسينات برواية تمت بنسب ما الى معروف الأرناؤوط، هي (أروى بنت الخطوب) لوداد سكاكيني والتي ظهرت عام ١٩٥٠.

في مستهل العقد التالي ظهرت رواية (نرسيس) لأنور قصيباتي (عام ١٩٦٢) عائدة بنا الى التاريخ اليوناني، كيما تخاطب ما كان يعصف بالمثقفين من رياح الوجودية.

هاتان الروايتان سوف تظلان في حدود علمي وحيدتين في الالتفاتة التاريخية لكل منهما. وسواء صح ذلك، أم تكشف المشهد عن عدد من الشقيقات، ـ فالتوثيق هنا مثله في المجالات الاخرى، ما زال بدائيا ـ فان الدلالة تبقى قائمة في عزوف الرواية في سورية عن العودة البعيدة الى الماضي.

من جهة أخرى، وأهم ما ظهر عام ١٩٥٤ رواية حنا مينه الأولى لتفتح صفحة جديدة في الرواية السورية، يهمنا منها مخاطبتها الراهن الخمسيني عبر عودة الى عقد خلا ونيف، الى أجواء الحرب العالمية الثانية في اللاذقية. انها خطوة جديدة في مخاطبة الراهن. اذ لم تكن الأعمال السابقة لتقيم مثل هذا الفاصل الزمني، رغم محدوديته، بينها وبين راهنها ومحيطها.

في خطوة حنا مينة هذه بدأت اذن التفاتة تاريخية من نوع آخر، سوف تظل تلازم انتاجه وتتعمق كما ستحذو حذوها أعمال لاحقة عديدة. تلك كانت: المصابيح الزرق. وبعدها، تأخرت (الشراع والعاصفة) في الظهور حتى عام ١٩٦٦، بسبب من ظروف الكاتب منذ عهد الوحدة السورية المصرية. وفي رواية مينه الثانية هذه أيضا تلك العودة التي كانت في (المصابيح الزرق) زمنا ومكانا. وفي عام ١٩٦٩ صدرت (الثلج يأتي من النافذة)، لتعود قرابة عقد الى ما قبل تاريخ صدورها، الى عهد الوحدة السورية المصرية، حيث جرت ملاحقة الشيوعيين السوريين، واضطر بطل هذه الرواية مثل كاتبها الى الفرار خارج سورية، وسوف تلي هذه الروايات أعمال اخرى لكتّاب وكاتبات يكون فضاؤها خارج سورية، وبعضها يقوم على حالة الاضطهاد التي قامت عليها (الثلج يأتي من النافذة).

ومثلما كانت (المصابيح الزرق) خطوة جديدة في مخاطبة الراهن عبر ترك فاصل زمني ما دون مادتها، والالتفات الى مرحلة أخرى سابقة، الى ما قبل الراهن، جاءت (العصاة) لصدقي اسماعيل عام ١٩٦٤، ولكن لتجعل الالتفاتة أبعد وأطول، ولتطرح بالتالي في الرواية السورية مسألة التأرخة الروائية على نحو أشمل. فقد عاد صدقي اسماعيل الى أواخر العهد

٦. حتى في حال اعتبار (قناديل اشبيلية) لبعد السلام العجيلي شقيقة لرواية سكاكيني، تظل الدلالة التالية قائمة.



العثماني، ليبدأ من هناك محاولته في التأرخة الروائية لنصف قرن من التشكل الاجتماعي عبر الوسيلة الروائية الأليفة والشهيرة: الأسيرة، وسوف يكون علينا ان ننتظر قرابة العقدين قبل ان تظهر رواية أخرى لها مثل هذا الطموح، وتطرح على نفسها مثل هاته المهمة، وأعني رواية (الوباء) لهاني الراهب.

لقد انفتح الباب اذن على لهجة جديدة في مخاطبة الراهن، عبر المسوح التاريخي للرواية، وليس المهم من بعد ان تكون الالتفاتة الى الماضي عقدا او عقدين. فهي على كل حال لن تتجاوز اواخر الفترة العثمانية الا فيما ندر. هكذا اظهرت (ثائر من بلدي) لمحمد ابراهيم المرجاني، ام ١٩٦٥ لتمتح من اسكندرون قبيل الحاقها بتركيا، وظهرت (الفهد) لحيدر حيدر[٧] لتعود بنا الى فجر الاستقلال، ثم ظهرت روايتا فارس زرزور (لن تسقط المدينة) و(حسن جبل) عام ١٩٦٩، لتعودا بنا الى مقاومة الاستعمار الفرنسي في بدايته، وأثناء الثورة السورية الكبرى[٨]. ولئن كان الكاتب قد حقق في هاتين الروايتين امتيازا روائيا مبكرا في هذا الباب، فانه في (الاشقياء والسادة) التي متحت من عقود الاستعمار ايضا، قد تراجع عن هذا الامتياز. على نحو آخر جاءت مخاطبة أغلب النتاج الروائي في الخمسينات والستينات لراهنه، أقرب زمنا، اكثر سخونة ومباشرة، لكأنما الكاتب يمتح من اللجة، ويكتب فيها، ويخوض فيها، دون ان ينتظر حتى تهدأ، أو حتى يلتقط أنفاسه. هكذا تواترت في الخمسينات أعمال عماد تكريتي، عبد السلام العجيلي، أديب نحوي، وداد سكاكيني، سلمى الحفار الكزبري، كوليت خوري، هيام نويلاتي، ع. آل شلبي، نزار مؤيد العظم. ثم جاءت الستينات بزخم أكبر لبعض أولاء، ولآخرين في رأسهم مطاع صفدي، هاني الراهب، فاضل السباعي، جورج سالم، جورجيت حنوش، أميرة الحسيني، قمر كيلاني، وليد اخلاصي، وليد مدفعي، محمد الراشد، عبد الاله يحيى، شكيب الجابري..

ولقد تميز الخطاب الذي انطوت عليه هذه الأعمال على نحو خاص باستثار جانب بعينه من الراهن الذي متحت منه وظهرت فيه واتجهت إليه، هو جانب المعاناة الوجودية لشريحة من المثقفين، على شتى المستويات الفكرية والسياسية والجنسية والعاطفية.. وتوزع غالبا أبطال هذه الروايات بين موظف وطالب وأديبة ومهندس وطبيب وفنان..

ومن اللافت هنا ان النقلة الأساسية في تجديد وعصرنة اللعبة الروائية في سورية قد كانت بفضل أبرز الأعمال التي حملت ذلك الخطاب، وخاصة أعمال مطاع صفدي، وليد اخلاصي، هاني الراهب، أما الأعمال الأخرى التي أقبلت على معاناة شرائح المجتمع الأخرى، وهي في الغالب شرائح البورجوازية الصغيرة، فقد كانت تجتهد في التقنية التقليدية التي غلبت على ذلك الخط الذي رأيناه يمتح من مادة تناءت عن الراهن. وقد تميزت هنا أعمال أديب نحوي، وليد مدفعي، صباح محي الدين. لكنها ظلت في أحسن الحالات مقاربة لما حققته الأعمال الأخرى التي اختارت الحمولة التاريخية، وهي لم تستطع بالتالي في التقنية التقليدية تحقيق مثل النقلة التي حققتها تلك الأعمال التي أقبلت على راهنها، سوى التفرد الذي كان لعبد السلام العجيلي. فعلى يد هذا الكاتب، مثلما على يد حنا مينة، تبلور قوام التقنية التقليدية في الرواية، على ما بين الكاتبين.

**

مع قدوم السبعينات يكون للرواية في سورية منعطفها الحاسم اذ يخصب العطاء، تطلع أسماء جديدة، تترسخ أقدام بعض من سبقوا، تتنوع التجارب، يصلب العود، ولا يغدو من المبالغة أو الوهم في شيء ان يذهب المرء الى ان أعمالا قد شقت طريقها قدما في المشهد الروائي العربي والعالمي.

من زاوية هذا البحث، تعززت ترسيمة المرحلة الراهنة على النحو التالي:

- طغيان الأعمال التي تعود بنا الى مرحلة ما مضت من تاريخنا القريب، قبل السبعينات، وقل من تجاوز بذلك أواخر العهد العثماني، أو من وصل ذلك وصولا اساسيا في بنيانه الروائي، بالراهن، أي وصل التأرخة الروائية بالشهادة على الراهن.
- الأعمال المقبلة على الراهن بسبعيناته وثمانيناته.

وفي الأعمال التي ينظمها المحور الأول من هذه الترسيمة نرى:

أ - روايات تعود بخاصة الى فترة ما بين الحربين العالميتين، بعد أو قبل خروج العثمانيين ودخول الفرنسيين، حيث كانت ثمة اعادة ما لتشكل المجتمع. وفي رأس الكتاب الذين نحوا هذا المنحى جاء حنا مينه في المستنقع، بقاصور، الشمس في يوم غائم... وعلى نحو يجعله في أغلب انتاجه، منذ (المصابيح الزرق) حتى (القطاف)، يحقق لنفسه ذلك الحلم الذي كان محمد ديب يريده لنفسه: ان يكون بلزاك الجزائر برؤية ماركسية.

لقد غطت روايات حنا مينه المفاصل الأساسية في حركة المجتمع منذ العشرينات، ونمّت بنفسها، لذات مستقلة، عن رؤية تاريخية، فضلا عن مواءمة ما نمّت عنه مع رؤية الكاتب نفسه، وهو ما لم يتأت لبلزاك في حينه. وما قاله أحدهم ذات يوم بصدد (الشراع والعاصفة) ينسحب على أغلب أعمال حنا مينه، سواء ما خاطب منها ما قبل او ما بعد الحرب العالمية الثانية: «واني لأتساءل كيف يمكن فهم او اعادة كتابة تاريخنا المعاصر، في فترة الحرب العالمية الثانية، بمعزل عن قراءة «الشراع والعاصفة»[٩].

ومن هذه الأرومة جاءت ايضا (الاغتراب) لهلال الراهب، و(مفترق المطر) ليوسف المحمود، فانتزعتا مكانة هامة في المشهد الروائي قل ان توفرت لغير هذين الكاتبين من أصحاب الواحدة الذين يزيدون عادة في تشتت وارباك المشهد الروائي، لقد عاد هلال الراهب الى أبعد مما عاد اليه صدقي اسماعيل، وسار بمادته التاريخية مسارا روائيا انضج حتى مشارف الخمسينات. أما يوسف المحمود فقد قدم لوحة روائية شديدة الخصوصية والتميز والغنى، تصطخب فيها عشرات الشخصيات في تلك العزلة التي من ألف عام لريف الجبال المتاخمة للبحر، وفي محاولة اليقظة الأولى من تلك العزلة، طوال العقود الأولى من هذا القرن.

ومثلما طرحت جل أعمال حنا مينه، كذلك طرحت (مفترق المطر) اشكالية السيرة الذاتية والرواية. واذا كان حنا مينه ويوسف المحمود قد استطاعا ان يجترحا الحلول الفنية لهذه الاشكالية، فقد أخفق آخرون اخفاقا اتى أحيانا على مصداقية انتساب أعمالهم الى الفن الروائي. وخيره من يمثل ذلك كاظم الداغستاني في (حكاية البيت الشامي الكبير) و(عاشها كلها)[١٠].

في عمله الأول، تفرد الداغستاني بالغوص في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فيما تابع عمله الثاني مجرى العقود الثلاثة الأولى من هذا القرن، والعملان تاها بين السيرة الذاتية والتأريخ على نحو ترك دون غطاء فني رؤيته التقدمية لتصدع العلاقات الاقطاعية الرجعية عبر تصدع الأسرة، ومثل هذه الرجعة الى البدايات الجنينية للرواية في سورية سوف تطالعنا في أعمال صلاح مزهر (ثوار من بلدي) وسلامة عبيد (ابو صابر الثائر المنسي مرتين)، ومحمد ابراهيم العلي في (الطغيان).

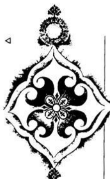
ان الخليط من السيرة والتأريخ لا يسفر عن رواية ولا عن تاريخ، وكما ذهب لوكاتش، على الكاتب حين يبتغي اعادة خلق ذلك الواقع الذي كان في السيرة الروائية او الرواية السيرية، عليه ان يعيد صياغة سياق الحياة بكامله، عليه ان يبني مادته من جديد، وقد يقود ذلك الى اعادة بناء

٧. أنظر دراستنا لهذه الرواية في الكتاب المشترك مع بو علي ياسين: الأدب والأيديولوجيا في سورية، الطبعة الثانية، دار الحوار، اللاذقية ١٩٨٥.

٨. انظر دراستنا لهاتين الروايتين في كتاب: الرواية السورية، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨٢، وقد تناول هذا الكتاب جل النتاج الروائي الصادر في سورية ما بين ١٩٦٧ - ١٩٧٧.

٩. أديب خضور: مجلة المعرفة، أيلول ١٩٦٨، دمشق.

١٠. من المفيد هنا العودة الى دراسة ادموند عمران المالح (حياة حكاية لا حكاية حياة)، ترجمة محمد برادة، ضمن كتاب (الرواية المغربية بين السيرة الذاتية واستيحاء الواقع) منشورات جريدة الاتحاد الاشتراكي، الدار البيضاء ١٩٨٥.



تفاصيل وثائقية حسب مقتضيات عملية البناء الجديد، فليست المسألة فقط سوق التفاصيل رغم صحتها مثلما هي ليست مجابهة الراهن بأمثولات الماضي، مهما حسنت النية.

ان النوسان الفني الحاد الذي مثلنا له بعملي الداغستاني، سوف يطالعنا، كما أشرنا من قبل، مرارا في غمرة الانتاج الروائي الذي فاضت به السبعينات خاصة، ولئن كان المشهد الروائي يفسح في بداياته الجنينية لمثل تلك الأعمال، فان الأمر لم يعد كذلك منذ اخذ هذا المشهد يستقيم في الستينات، وبخاصة منذ السبعينات، وينبغي التنويه هنا بما كان في البدايات الجنينية التي رأينا من اقبال على راهنها، مقابل ما في العودة الى تلك البدايات من اختلاط أمشاج التأريخ بالسيرة الذاتية.

من الأعمال الأخرى التي تنتظم ايضا في هذا المحور ما قدم خيري الذهبي في (ملكوت البسطاء) وبشير فنصه في (برج الصمت) ونسيب الاختيار في (سقوط الفرنك).

رواية الذهبي وحدها من سائر الأعمال التي عادت بنا الى تلك العقود المبكرة من تاريخنا الحديث تطمح الى تحديث اللعبة الروائية وتبارح التقنية التقليدية، لتأتي على مستويين: الأول يدور في اطار الحرب العالمية الأولى، والثاني في اطار راهن الزمن الروائي: الثلاثينات، وقد أفضى ذلك الى بناء مزدوج، قصة داخل قصة، يعلن سقوط الماضي الأكثر عفنا، وانتهاء المرحلة العثمانية، وانتعاش البذرة البورجوازية التجارية بالتساوق مع استقرار الأمر للاستعمار الفرنسي.

على نحو آخر، مخلص للبناء الأليف في الرواية: القص، السرد، بناء المشاهد المتتالية، التأزيم المتصاعد، الى آخر ما يرسم عادة التقنية التقليدية، على هذ النحو جاءت (سقوط الفرنك) تحمل في عودتها الى اواخر الثلاثينات ابان الازمة الرأسمالية العالمية وانعكاساتها المحلية، تحمل امتيازها الخاص في اقبالها على تصوير وضع الطبقة العاملة والصراع الطبقي في الريف والمدينة، وجدلية الوعي الفردي والعام، والصراع الوطني ضد المستعمر، كل ذلك من منظور تقدمي تاريخي في شفافية بعيدة عن الشعارية. ولم تبعد عن ذلك كثيرا (برج الصمت) وان خاتلها مخاتل كثيرا الرواية التاريخية حين يشغلها البحث في وقائع الماضي عما يؤيد نظر صاحبها في راهنه، كما هو الأمر خاصة في الأعمال التي تنتسب الى الواقعية الانتقادية.

ب ـ كما نرى في الأعمال التي ينظمها المحور الأول من الترسيمة التي قدمنا، روايات عادت بنا الى الخمسينات والستينات، الى ما تلا الاستقلال حتى ما تلا الهزيمة ـ بمعزل عن دلالة التحديات الرقمية الصارمة في بحث من هذا النوع ـ.

العودة هنا كانت الى تلك المراحل التي اخذ فيها الاستقلال يفعل، وصولا الى فعل الهزيمة الحزيرانية الذي يرسم ما اعتمدناه هنا من تمييز لمرحلة جديدة، ما زالت معطياتها حارة وفاعلة، فضلا عن توالدها. وتلك كما سبقت الاشارة هي تخوم الراهن المعنية هنا.

والأعمال المعنية في هذه الفقرة ترسم صورا شتى للبورجوازية الكبيرة، والمتوسطة، في الريف والمدينة. ويأتي في الغالب عين الحامل الذي رأينا منذ البدايات الجنينية وأعني: الأسرة والعلاقة بين الرجل والمرأة ومثلما مر بنا قبل قليل الترجيح الفني لدى بعضهم لما كان في البدايات الجنينية، نرى ها هنا لدى هيام نويلاتي وأم عصام في (أرصفة السأم) وأحمد داوود في (حبيبتي يا حب التوت) ومحمد ابراهيم العلي وسلمى الحفار الكزبري[11] بالرغم من تباين منطوق هذه الأعمال بين نزوع الى تأييد من هم فوق أو العكس او تعثر الصعود البورجوازي الصغير. وما يعنينا من مثل هذه الأعمال اليوم لا يعدو الزاوية التوثيقية. ما يعنينا هو تلك الأعمال التي استطاعت الوقوف بما بينها من تفاوت. وفيها نرى:

* معرضا روائيا ـ ان صح التعبير ـ للبورجوازية العليا. تمثل له بنموذجين متميزين في تقنيتها التقليدية، متناقضين في الموقف. الأول هو (الخيول) لأحمد يوسف داوود الذي صور انسحاب الاقطاع في أعقاب الاستقلال، وتقدم البورجوازية التجارية الربوية المدعمة بالأداة القمعية. والنموذج الثاني هو (قلوب على الأسلاك) لعبد السلام العجيلي الذي عاد الى عهد الوحدة السورية المصرية عبر حامل أساسي هو علاقة الرجل بالمرأة. والعجيلي لم يقفل الباب على المشروع البورجوازي رغم انتكاسته في ذلك العهد. ومن أجل ذلك طرح التعايش الطبقي وصراع الأجيال بديلا للصراع الطبقي.

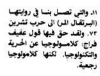
* كما نرى معرضا روائيا ـ ان صح التعبير مرة اخرى ـ للبورجوازية الصغيرة في صعودها وانتكاستها وقلقها، والتشكل الجديد لشرائحها الدنيا، حيث يعبق النفس الوجودي والتمركس، وتبرز مسألة الريف والمدينة، والتحزب، وبعامة، يدفق الخطاب الروائي عبر محاولات شتى في تحديث وعصرنة اللعبة الروائية.

فحسيب كيالي في (حلاق الحارة) ينعي العصر الذهبي للحرفيين، إبان الاستقلال، مقابل التفاقم المبكر لداء الكلب البورجوازي، والكاتب نفسه في (أجراس البنفسج الصغيرة) يعري شريحة الموظفين من البورجوازية الصغيرة المدينية في الستينات. ويوفر الكيالي لكتابته تلك النكهة الخاصة التي تميز بها، والتي تلتقي في تطويعها لغة الحكي في النص لتغدو أقرب الى لغة الحكي خارج النص، مع تجربة أديب نحوي وتجربة يوسف المحمود.

كما تلتقي تجربة كيالي والمحمود فيما يحقق لهما امتيازا خاصا في المشهد الروائي العربي عامة، وأعني ذلك النوع من الكاريكاتير، ذلك النوع (الساتير) الذي يندر وجوده في الرواية العربية، ولا يرقى الا لماما الى ما بلغه على يد الكيالي والمحمود.

بالاضافة الى أعمال حسيب كيالي تأتي (من يحب الفقر) لعبد العزيز هلال في هتكها للبورجوازية المدينية العقارية التجارية، وتأتي (النوافذ المغلقة) لبشير فنصه في هتكها للبورجوازية التجارية المتسترة بالدين، وفي الرواية الأخيرة تأتي النهاية على الشريحة الطبقية التي تصورها. وها هنا يتلامح التساؤل حول مدى وصدق الرؤية التاريخية في زمان محدد ومكان محدد، اذ لا يكفي ان تكون الرؤية تقدمية وهي تغامر وتتبصر في الراهن وتستشرف، حتى تكون لها مصداقيتها. ألم يسر الواقع باتجاه آخر خلال سنوات قليلة، حيث عادت تلك الشريحة لا لتلتقط أنفاسها وحسب، بل لتهاجم وتتمترس وتتخلق وقد غدت أكثر خبرة؟ ماذا يعني ذلك بالنسبة للرواية؟ هل يكفي القول انها تخاطب تاريخيا مستقبلا آت لا ريب فيه مهما تباعد ومهما خالف التوقعات الراهن وأفقه القريب؟ هل تبدو قراءة عبد السلام العجيلي للتاريخ في (قلوب على الأسلاك) سواء اتفقنا معها ام عارضناها أكبر صدقا وأبعد عمقا؟ ثمة كتاب آخرون في هذا المعرض الروائي للبورجوازية الصغيرة، سوف يقبلون خاصة على مثقفي هذه البورجوازية، ليرسموا من خلالهم هذه اللحظة أو تلك من سيرورتها وصيرورتها. ويبرز ذلك في الروايات التي تمفصلت بهذا الشكل أو ذاك والى هذه الدرجة او تلك، على حرب ١٩٦٧ مثل (الأيام التالية) لنصر شمالي، (قارب الزمن الثقيل) لعبد النبي حجازي، وصولا الى (ألف ليلة وليلتان) لهاني الراهب او أخيرا ـ وليس آخرا ـ الى (المد والجزر) لعبد الكريم ناصيف. كما يبرز ذلك الاقبال على المثقف كبطل روائي في أعمال ذات طبيعة أخرى مثل (الجائع الى الانسان) لـ ع. آل شلبي، (اللا اجتماعيون) لفارس زرزور، (غرباء في أوطاننا) لوليد مدفعي، (أحضان السيدة الجميلة ـ وأحزان الرماد) لوليد اخلاصي، وصول الى قمة هذا المعرض الروائي في (الزمن الموحش) لحيدر حيدر.

ويلاحظ ان الأعمال التي اختارت حاملا روائيا آخر، كالأسرة في (رياح



١١. والتي تصل بنا في روايتها (البرتقال المر) الى حرب تشرين ٧٣. ولقد حق فيها قول عفيف فراج: كلاسمولوجيا عن الحرية والتكنولوجيا. لكنها كلاسمولوجيا رجعية.



كانون) لفاضل السباعي أو الفلاح في الأبتر لممدوح عدوان أو المدينة في (اعلانات عن مدينة كانت تعيش قبل الحرب) لمحمد ملص، وكانت نزرة، وتتميز فيها وفي مجمل هذا المعرض الروائي التجربة الفنية الطموح لمحمد ملص في روايته هذه، كما يذهب مشروع تحديث التقنية الروائية بعيدا، متماهيا تارة بالتقنية التقليدية فيما قد تصح تسميته بتقليدية الرواية الحديثة كما لدى بديع حقي، أو مخلصا للحداثة ومبرزا فيها كما لدى حيدر حيدر وهاني الراهب ووليد اخلاصي.

لقد غلب على هذا المعرض الروائي البطل الفرد الطامح المهزوم، الموسوم بالوجودية او القومية او التمركس او الماركسية، ذلك البطل الفنان أو الكاتب او المحامي او الضابط او الموظف، المناضل أو الانتهازي، الطالع من أزقة المدن او القادم من الأرياف.. وعلى ذلك البطل ترى دائرة الصعود البورجوازي الصغير تدور، فترى المعرض الروائي أشبه بمرائي، تنقفل على التردي او الدمار أو انجاز الانتساب الى (فوق). وفي غمرة ذلك تصدح نغمة انتهاك المحرمات السائدة، الجنسية خاصة، والسياسية أحيانا. وتتوزع هذا المعرض الروائي - أو تتماهى في بعض نماذجه - المواقف الوجودية والتقدمية.

* وآخر ما نرى من ألوان هذا المحور الذي يعيدنا الى الستينات وما دون، هو ذلك اللون الذي ينتظم عددا قليلا من الروايات التي صورت الدرجات الدنيا في السلم الطبقي، في المدينة مثلما عند بديع حقي، وغالبا في الريف كما في (ملح الأرض) لصلاح دهني، و (المذنبون) و (الحفاة وخفي حنين) لفارس زرزور. و (النهر) لحان الكسان و (حفنة تراب على نهر جفجع) لوهيب سراي الدين، وهاتان الروايتان تقبلان على ريف الجزيرة بينما أقبلت روايات دهني وزرزور على ريف حوران في الخمسينات، وبؤس الفلاحين والعمال الزراعيين وهجرتهم الى المدينة وتحولهم الى بروليتاريا رثة. ولا بد هنا من التنويه بالبون الفني فيما بين (ملح الأرض) وروايات زرزور الذي لم يستطع تكرار ولا متابعة النجاح الذي حققه في (حسن جبل - ولن تسقط المدينة).

ومثيل ما استطاع دهني تحقيقه، كان لعبد الله عبد في (الرأس والجدار) والتي أوقفت نفسها على الجانب العمالي من قاع السلم الطبقي.

**

قبل أن ننتقل الى المحور الثاني الذي ينظم الروايات التي فتحت من الراهن، نرى مفيداً سوق هذه الاشارات:

* الاشارة الأولى: الى تلك الروايات التي اتخذت لها فضاء آخر، خارج سورية، وان انطوت على قليل أو كثير مما يخاطب سورية، أو كانت بعض حركاتها غير الأساسية او الحاسمة داخل سورية[١٢].

ولعل من الملفت هنا ان يكون نصيب الكاتبة وافرا، كما ان هذا النصيب هو الأكبر في مجمل مساهمة الكاتبة في كتابة الرواية في سورية. لعل من المهم ان نتساءل عن دلالة ان يكون فضاء أغلب ما أنتجته الكاتبة من الرواية خارج سورية، يخاطب راهنها حين يفعل من بعيد.

فإذا كانت ملاحة الخاني او ملك حاج عبيد قد خاطبتا ذلك الراهن من الداخل، فإن كوليت خوري وقمر كيلاني وحميدة نعنع وغادة السمان قد نحون منحى معاكسا مع تباين خطوة كل منهن عن الأخرى.

ولقد خطا الكاتب أيضا في هذا الاتجاه خطوات هامة، كما لدى خيري الذهبي في (طائر الأيام العجيبة) وحنا مينه في (الربيع والخريف) على ان ذروة هذا الاتجاه عامة كانت في تلك الذورة العالية التي حققها حيدر حيدر في المشهد الروائي العربي، لا السوري وحسب، عبر روايته (وليمة لأعشاب البحر).

وإذا كان الذهبي حاول من رصد لحظات المسار البورجوازي الصغير في صعوده وتفسخه، أو اذا كان حنا مينه قد حاول تصوير تجربة مناضل مثقف آخر ممن دفعوا خارج البلاد في عهد الوحدة السورية المصرية الى الصين والمجر حتى أعادته الى البلاد هزيمة ١٩٦٧، فان حيدر حيدر قد طرح على نفسه مهمات أكبر اذ استبصر في وأرخ للحظات حاسمة في الثورة الجزائرية ومآلها الاستقلالي، وفي تجربة الحزب الشيوعي العراقي، عبر مغامرة فنية كبيرة، تتجاوز محاولة الذهبي في (تقليدية الرواية الحديثة) والتي رأينا لدى بديع حقي، او اعادة حنا مينه لعزفه المألوف في التقنية التقليدية.

وفي هذا الجانب من المشهد تتردد في رواية (ومر صيف) لكوليت خوري وحدها أصداء البدايات الجنينية بينما تؤثر قمر كيلاني في (بستان الكرز) و (الهودج) مثلما آثرت قبلهما في (أيام مغربية) أهون السبيل في التقنية التقليدية. أما الطموح في تقديم تجربة كبيرة لدى حميدة نعنع في (الوطن في العينين) التي جاءت صرخة موت حادة في جنازة المشروع البورجوازي الصغير سواء في تلاقحه مع الثورة العالمية ام في تعبيراته السياسية القومية المحلية - ومنها التعبير الفدائي - وقد كانت أداة هذا الطموح، كان التعبير عن تلك التجربة /الصرخة عبر تقليدية الرواية الحديثة ايضا.

اما روايات غادة السمان فقد تميزت بإقبالها الحار على زخم الراهن اللبناني والتبصر فيه، بدءا من (بيروت ٧٥) الى (كوابيس بيروت) الى (ليلة المليار) التي توجت خطى الكاتبة حتى اليوم. بذلك البنيان الروائي الضخم المتماسك والمؤار - رغم هزات المشعوذ له أحيانا - ذلك البنيان الذي ظل في أتون الحرب اللبنانية وفي الأتون العربي وان كان المكان قد غدا في الغالب سويسرا. ان تميز تجربة غادة السمان ليس فقط بالمقارنة مع ما كان من الرواية السورية في أمر الحرب اللبنانية كما في (بستان الكرز) لقمر كيلاني أو (الممر) لياسين رفاعية، بل بالمقارنة مع ما كان من الرواية العربية في امر الحرب عامة، وهو امر يتصل اوثق الاتصال بمسألتنا هنا، مسألة الراهن والتاريخ في الرواية، حيث الحرب هي القابلة اليوم والقابلة التي كانت، مثلما تبدو قابلة ما هو آت ايا كانت تجليات كامب ديفيد.

الاشارة الثانية هي الى رواية الوباء لهاني الراهب، والتي جاءت مثل وليمة لأعشاب البحر، مثل ليلة المليار، مثل أغلب روايات حنا مينه، مثل مفترق المطر.. لبنة هامة في المشهد الروائي.

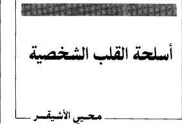
لقد عاد بنا الراهب الى التخوم التي رأينا ندرة تجاوز الرواية لها في مطلع هذا القرن. وقدمت (الوباء) صورة روائية لتطور المجتمع حتى هذا اليوم. وهذه المحاولة ان كانت قد جاءت في يفاعتها على يد صدقي اسماعيل في (العصاة)، فهي قد جاءت في نضجها على يد الراهب، على الرغم من انه لدينا ما نقوله حين تصل الوباء الى الراهن، وهذا ما سيلي عما قليل[١٣].

* الاشارة الثالثة: هي الى محاولتين قدمهما عبد الله الأحمد وعبد الودود يوسف، ليس في عودة الى الوراء ولا في اقبال على راهن، بل في تصور مستقبلي متكامل. لقد انفرد هذان الكاتبان بمحاولة كتابة رواية (مستقبلية) مثلما انفرد طالب عمران بكتابة رواية الخيال العلمي، ولكن اذا كان عمران يؤسس محاولته في العلم، وفي الفن الروائي العالمي الذي سبق الى ذلك، وفي رؤية انسانية، فان محاولتي عبد الله الأحمد وعبد الودود يوسف اخفقتا في الانتساب الى الرواية التي تتصور المستقبل، وترسم ما ستكون عليه الدنيا بعد عقد او قرن، كما اخفقت هاتان الروايتان في تقديم استبصار تاريخي سواء للصراع العربي الاسرائيلي لدى الأحمد، او للتاريخ العربي الاسلامي والراهن السوري والعربي وآفاقه لدى يوسف، ولعل علة هذا الاخفاق كامنة في المكمن الذي تقع فيه رواية الماضي او رواية المستقبل، مكمن الرواية التاريخية عامة، ألا وهو اسقاط الذات على الموضوع، اسقاط الرغبة على التاريخ ولي عنقه من أجل ذلك، الأمر الذي يلوي بعنق الفن، يعجزه عن ان يغتني بمادته، ويتخلق بجدله مع التاريخ، وقد أسفر ذلك في هاتين الروايتين عن رؤية لا تاريخية زادتها فجاجة هشاشتهما الفنية، فبدتا ردة روائية ان صح التعبير. □

١٢. وفي الكثير من الروايات التي تنظمها الفقرات السابقة حركات غير أساسية أو حاسمة كانت خارج سورية، كما لدى العجيلي أو الكزبري... ومؤخرا لدى نادرة بركات الحفار في (الغروب الأخير).

١٣. ننوه هنا بالخطوة الانتقالية فيما بين نموذج (العصاة) ونموذج (الوباء) وذلك في (المتألق) لعبد النبي حجازي.





أسلحة القلب الشخصية

محيي الأشيقر

● الصالحة ●

■ زورق من قصب، يشق سمر المارّة بصمت وبصيف، أنا منهم، تنشبك على طرف الزورق الجنوبي شمس تعلوها أمنية، وفي العنق دهر من الدمع.

على طرفه الشمالي تتشاقى الغزالة والغيمة والباشق، مسيل غنج، يجرحنا من فوق، نحن المارة، ومن الصباح، هذه تلاوة بعيدة، ينفطر قلبي . . ، وفي الظهيرة يشتعل الزورق بصبر وباصدقاء راحوا، وإياب المساء سهرة يائسة، هكذا.

ثانية،

الصالحية، زورق زاهٍ، أهيم به، يعبر صفحة حبري كل صباح، ومن النافذة المديدة لمقهى «الروضة» يعبرني العطر، فتنمحي المغازة من ظهيرة الدفتر، أمضي، يقودني يقودني الطرف الجنوبي الى جهة الدمع، ويلتفت الشمال الى شرفة الأمنية، نتيه، نحن المارة، قامتي مديدة،

أنحني للعمق،
أقبل الماء،
يدوخني عطر الجذور.
أصعد. . .

أصعد بوجهي، الى الأعلى، يطوقني الشمال والأمنية، ضائعاً، في الطريق الى الجنوب، جنوب البكاء، والتلاوة البعيدة.

● فريدي ●

عربة قطار مزدحمة بالضوء، والطاولات، والوجوه، وبالكؤوس المغرورقة اكثر.

من زما آآآآآآآآن، توقف قطار ما، هنا. قبل تناثرت أطرافه فجأة، من كل الجهات التي جاء منها، والى كل الجهات التي ذهب اليها . . ، وبقيت هذه العربة صامتة، تائهة في مكانها، منذ إنكسر هيام الجهات. منذ ذلك اليوم، والعربة صامتة، تضربها الريح في كل وقت، ويحتفي بها المطر في أيامه، يغسلها من الخارج باناة، ويدلف لها من الشقوق والشبابيك.

جك
جك
جك
جك
جك، جك
جك

جك. . ، لا ليلها لي، ولا نهارها نهار، جك، جك، جك، جك، اذا ما تطرق لها الفهد تخلو من الهواء، جك، جك، جك، جك، جك، جك، جك، جك، يؤمها الباشق، والثعلب، والأرنب، والخفاش، والغرنوق، والسحلاة، والدعلج، واليربوع، والططوّه. . . ويندلها الضبع أحياناً.

● دهر ●

حمامة برتقالية اللون، حطّت هنا، قرب وجه الماء الجاري. داهم الجبل ذهولها، فاندفعت من حياء الماء باتجاه سفحه، تتخبط بدنو ووجل. . . الى ان دفن الجبل حزنه في عينيها الصافيتين. عندما استفاق الطوق الأبيض أعلى عُنقها، طارتْ طارتْ، طارت طارتْ. .

طارتْ
طارتْ
طارتْ
طارتْ

ومن بعيد، من فوق، من سمت الوردة الزرقاء الشاسعة، هَوَتْ، يتقدمها الحنين العذب، أمامها من بعيد إنفرشت خمسة أعواد قش، هم خمسة فتية فراتيين، تمددوا منذ صباح الحرب البعيد . . . .، كانوا قد عبروا أبدان الجبال، لا زالوا الى الآن يشيعون الحنين، والارتباك، والروايات الناقصة عن انتحار البغال، بعضهم شاف شؤم الثلج، والبنادق المكفنة بالصباح، وبعضهم لم يسمع شيئاً سوى صوت مذيعة «مونت كارلو» الذي أغرق حقول الرغبة من كل الجهات، ولم ير الا الطرقات التي تنخفض فقط، وإعتلال اللغات، واللهجة التي التوتْ قدمها وظلت خلفهم، آآآآخ، . . . . . خمسة فتية، ينامون الآن مثل خمسة خناجر نظيت باردة، لا غطاء للفضة، والحمامة البرتقالية في الطريق، من السمت قادمة. .

قادمة
قادمة
قادمة
قادمة
قادمة،

. . . يتململ الفتية، والضحى يسيل من شق الباب.

الفتى الأول يتثاءب، ما من أحد.

الثاني يتقلب على جانبه، نائماً، ما زال في ايران.

الثالث يتحسر، الآن غاب وجه أمه.

الرابع في نومه يغني، جالساً في حديقة اكاديمية الفنون الجميلة.

الخامس على قيد الحياة، نصف جسده الأعلى على مقدمة الدبابة، ذراعه على حافة الهور، ورأسه معلق في صدر الغرفة التي وُلد فيها، عام ١٩٥٢.

● مساكن برزة ●

شارع يشتعل بالخيبات، ومن الجانبين بالبيوت.

البيوت بمقدورها ان تذهب بك الى القبور، أو الى رحبة من زهور. الى الصباح أو لرذاذ النقاش الذليل.

في البيوت ينام الزوج، وتموت الزوجة، ويكسر الولد زجاج اللهجة أو يزرع المطر ببقايا تذكار قديم، كأن يكون نواة تمر، في الارض أو على المائدة، وانا أشرف على ما يفعل، أو. . مثل أبي، عندما قال لي لحظة تيبّس الضوء:

ـ «ستخرج. تذكر. وضعتك نواة، يوما ما، وها أنت نخلة الا قليلاً، أو أنا في طريقي لأن أجني منك شيئاً ما، حتى لو كان ذلك. . طولك، أو مشيتك، أو، المهم. . ان تكون، أقصد ان لا تقع، أي لا تتعثر بنفسك».

انسيت.

مساكن برزة، شارع شبيه بمدية طويلة وحادة، شهرت منذ ذلك اليوم حتى هذه اللحظة. يُقطع بها النقاش الشقي واللهجة الشائكة وهؤلاء الصبية والصبايا ونحن معهم، ونوزع ما يفيض عن الحاجة على الجار. للجهال حصة، والبقية جملة ناقصة من عمري.

● باب توما ●

قوس وردي يسّاقط من فوق، من سماء ما، يسرقني، أعلو قليلاً، طائر مُضاء بطلقة في عمره، أعلو، تأخذني مثل الهدايا، لم أنتبه، لمست بمخالبي وجه الماء، هذه الصلبان لك، لا أستطيع ان أعلو اكثر.

أحنو على كفها،
أقصد ألثم،
لا أحاول شيئاً،
تمسك بي قرب أمها.

أتطلع. أتعرف الى الملِّ في وجه أمها، وفي صدرها أتودد، تطلقني بعد قليل.

بعد قليل تماماً، تطلقني من شتاء أساها، غافلة، وأنا طليق، من قلبهـا، ومن أمهـا، أعلو، أعلو، أعلو، أعلو... فوق اللحظة، وفوق الضماد، والضوء كمشة من شغفها علقت بمخالبي، وحيداً، أعلو، أعلو، أعلو فوق خطوط الحديث، والذهول، والابتسامات الفاترة، والمانتيك، وأتشبث، هناك، على سلك المساء، ساكتاً.

● حكاية تأكل نفسها ●

مرآة واسعة انكسرت في صيف ذلك العام. في صيف ذلك العام، نعم، انكسرت..، وتراكض الرجال الذين كانوا في مكان الانكسار، وراحوا يطيلون التمعن في كِسر المرآة المشظاة، واحد إثر الآخر، وجوههم، عيونهم، ابتساماتهم، ذقونهم، غرر شعرهم، اصواتهم.

واحد إثر الآخر
واحد
إثر
الآخر
إثر الآخر
إثر
الآخر

في عمق الزئبق المجروح، كان لون التراب يتسرب دقيقا، مثل الكحل، وصوت فيروز يقطر من مكان ما، كالدمع، ليعيد للزئبق قوامه، وللوجوه ملامحها الحالمة.

تتسع المرآة، ثانية، لكل الجالسين، ويبدأ الحديث، وتنمو الحيرة، والأصوات تختلج على مهل، بانتظار ربيع أو خريف، ويشتّد التشظّي.

● أحمد يوسف داود ●

هضبة من ضباب، علقها المطر على صباح الضيعة البعيد، وضاع.

طويلا كان ليل الضيعة، لا أمل للزنبق، والتين لم ينضج بعد، والعصافير ساهمة تحت مظلة الضباب.

فجأة
يطلع
الحور
مثل
الاصدقاء

وفجأة يندفع عصفور بطيران عمودي، مثل حزن البنات.

فجأة
ينهم
الغنان
في
صورة

رجل، بين عينيه تعدو الضباء والضواري، بيده عود كرز، يهزه في فضاء الغمام، تنجرح الضيعة، فيعلو مكان عالٍ، تأنسه الغيوم، واللقالق، وشمس شاحبة، وقمر غِر، ونجمة حزينة، وخمرة، وشياطين، ونحن..، في تلك الليلة كنا نرتقي.. نسيت، سُلماً من الهواء، مثل التين، والزيتون، والصفصاف، والعرائش قبلنا، والحور قبلنا، على سُلم من غناء، ونقر قريب، والنار في قلوبنا، يحرسها إله حزين، اجترحته لنا الزوابع وتاريخ المطر.

● لحظة سأم في الفاكهاني ●

عارضتـان من المطر، مثل بيت الحمام، بينهما يجلس ثلاثة بمعاطف من غربن ورواء وغواية، أمام موقد النار.

تضحك الغيمة المارّة على بيروت، تضحك، تضحك..

تضحك
تضحك
تضحك
وتغصْ..

فيهم الفرح، ويضرم الفدائيون الثلاثة بقية الحطب، وأسلحة القلب الشخصية، وزعل القيلولة.

يتعالى الأزرق
ثم حُمرة خدود البنات
فالبرتقالي الخجول

البرتقالي يشب وينحسر، يشّب وينحسر، يشّب بقوة الى الأعلى فيتبدد الخجل.. وتستيقظ في الثلاثة، اسرار الجسد، والحرية، والنسيان، كل يوم حتى الصباح.

● في كل يوم، من كل عام ●

هناك، على مساحة العتبة الواسعة التي تتسع لمئة زائر وزائرة، يهبطون الى فناء صحن الحسين، ومئة يخرجون بينهم ولد.

عيناه حمامتان،
ورأسي عش جديد،

وقلبه قفص من جريد النخل، لا يحنو على شيء، خلله يئن الهواء العظيم، نهبط جميعاً الى صحن المرقد، تدّقّ السـاعـة، ضربـة واحدة، تموجنا، الوقت عربي، أضيع في تلك الساعة من طرف عباءة أمي الى مساء المنائر العالية والذهب، الذهب، الذهب..، لا أحد يسأل ولا أحد يجيب. الجميع يبحثون عن مؤلهم، واسماء من غابـوا، النـذور حاضرة، وانـا بينهم..، فجـأة تطير عيناي، ورأسي يُدار:

المـاء، وأمي، والحسـين، وهـذا الافتتـان، شهرت القامات، والمُدى ضالعة في الخجل، ومن الصدور تندفع أعلام بكل الألوان، بيننا «القاسم»، وهذا «علي الأكبر»، وذاك «حبيب بن مظاهر»، وهؤلاء الأصحاب،

الندى مأسوراً في ألسنة الخيل
والغربة أفق عطش
مثل حقول الحنظل
مزروعاً في هذه الأفئدة

وسلالة واحدة. تعبر هذه النحور والوجوه، وتخلف إثرها غمازات دم، وصِلات أرحام، ونحن ماضون، أفقاً منحسراً من الرايات الخضر البعيدة، وأصوات تائهة على بقـايا غمام، والعطش رف سكاكين، يعبرنا مثل الطيور التي أحببنا.

الصمت سيّد
والحسين أيل، كله هذه الرمضاء
سوى رأسه الملتفت في شاطىء السراب المؤبد

غدران عذبة، نحن، ونحن أمراء، فرسان، وسادة عنـاد، لا سنابـك ولا قوائم ولا أعنـة لهذه الخيول، مديدون، مديدون، مديدون، من الأرض حتـى العيون، نمنح المغازات علائم، عنق جواد ودمعة جاهلية مرّة، ماضـون. كل هذه النجـوم من عبـاءة «زينب»، نكتب التذكار على وجه الورقة التي يفردها «العباس»، سماء بين يديه، زرقاء، يكتب ونرسم أسماءنا على منائر جسـارته ضربات رمادية، مثل تلك الطيور الرصاصية التي تزين الـذهب منـذ عهـود الخوف الى اليوم الذي سقطت من رحم الحنين، حتى حيرة الجميع، نحن نتجه الى فضـاء الخيام المطاردة في السماء، أسفلها جياد بلا أعنـاق، وأعناق بلا قوائم، والقوائم مزينة بالحدقات، واسعة، وقلوب، وقامات، ومُدى..

هناك، أنا مضاع
أبحث عن شيء ما،
الى الآن. □

تصويب

تعتـذر «النـاقـد» إلى الكاتب العربي الأستاذ رفعت سيـد أحمد، حول خطأين غير مقصودين حصلا بالنسبة لمساهماته في «الناقد». ففي العدد السـادس عشر حصل خطأ في توضيب هوامش دراسته «لماذا يثور الناس» حيث نسبت هوامش المقال إلى مقال آخر للأستاذ محمد جمال باروت، ونسبت هوامش دراسة الأستاذ باروت إلى دراسة الأستاذ رفعت سيد أحمد.

وفي العـدد الثامن عشر ورد اسم الاستـاذ رفعت سيد أحمد على الغلاف بشكل مخطىء رغم أنه ورد صحيحاً مع دراسته «قراءة هادئة في فكر جماعة التكفير والهجرة».

وقـارىء «النـاقـد» لا تخفى عليـه مثـل هذه الأخطاء غير المقصودة وإنما يقتضي التنويه لوضع الأمور في نصابها الصحيح.

العِلمـــانية بكسر العين لا بفتحها



أحمد حاطوم

■ العلمانية التي يَبْتَرِد بطيفها كل مُكْتوٍ بسواها، ويتعلق بحبالها كل غريق؛ التي تشكّل قضية كبيرة من قضايانا، هي، أيضا، مسألة لغوية تتناول كلمتها، وتحدق في صيغتها، على ما بين المسألة والقضية من البون. اننا، في زمن نكاد نختنق في أنفاقه، انما نفزع الى المسألة لعجزنا عن القضية.

*

لقد شاع، في بعض الأوساط، ان كلمة «علمانية» انما هي بفتح العين وليس بكسرها: لأنها مشتقة من «العَلْم» المفتوح العين الساكن اللام، الذي هو العالم الدنيوي، وليس من «العِلْم»، المكسور العين، الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة.

ونحن، مذ عرفنا هذا التصور، كان لنا منه موقف ظل كلاما في الضمير، يقبع فيه كالسديم، حتى وقع الينا، من مجلة «آفاق» البيروتية، عدد قديم[1] مخصص للعلمنة، استوقفنا منه، عن كلمة «علمانية» وصياغتها، رأي يمكن ان يكون له صفة الافتاء: لأنه صادر عن لغوي له عندنا مرتبة الافتاء، ونعني أستاذنا الجليل الشيخ عبد الله العلايلي.

*

وبما ان رأي الشيخ متفق مع التصور الشائع، مؤيد له، مثبت عليه، ولأننا، شخصيا، نرفض هذا التصور ونخالف الشيخ، فقد رأينا المشاركة في بحث المسألة وطرح ما استوى. اننا نبدأ بمناقشة الشيخ، وتفنيد التصور، ثم ننتقل الى تصورنا نعرض منه ما يتاح.

*

بحث العلايلي لمصطلح «العلمانية» بحث مقتضب يشغل فقرتين تمتدان على أربعة عشر سطرا، من كلمة بالغة الايجاز، صُدِّر بها عدد المجلة المذكور، لا تجاوز صفحة ونصف الصفحة.

قال الشيخ في فقرتيه:

«العلمانية كلمة وضعت بادىء ذي بدىء[2] في أواسط القرن التاسع عشر في مقابل كلمة Laicisme بالفرنسية أو Secularism بالانكليزية. وكان أسبق الواضعين لها اللغوي التركي شمسي واقتبسها عنه المعلم بطرس البستاني في معجمه محيط المحيط، كما تبناها الدكتور خليل سعادة في معجمه الكبير الانكليزي ـ العربي، وشاعت شيوعها الكبير بين الناس بكسر العين وهو خطأ فاحش اذ لا علاقة للأصل اللاتيني بالعلم من قرب او من بعد وإنما صحتها بفتح العين نسبة الى العلم (بفتح الأول وتسكين الثاني) بمعنى العالم الدنيوي وذلك بزيادة الألف والنون.

«وبتأصيل هذه الكلمة صرفوها تصريف المزيد من الأفعال او الملحق بالمزيد فقالوا «عَلْمَن السلطة» أي جَعَلَها بأيدي العامة الشعبية وهذا متفق مع الأصل اللاتيني لأن الـ Laicisme تعني الاشاحة عن الانتساب الى فئة الكهنوت فهي مفرغة من أي محتوى إيجابي وأعني خلوا من أي مفهوم معتقدي ولذا درج الباحثون الاجتماعيون على مصطلحي العلمانية المؤمنة والعلمانية الملحدة وساعدهم على هذا انها بنفسها وضعا واستعمالا لا تشتمل على محتوى معين»[3]

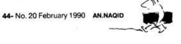
* * *

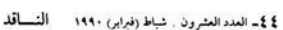
١ ـ بأي صيغة جاءت ولادة الكلمة العربية، في أواسط القرن التاسع عشر؟ هل جاءت بصيغة النسبة النعتية، («علماني»)، ام بصيغة النسبة المصدرية، («علمانية»)، ام بصيغة المصدر، (علمنة»)، أم جاءت بصيغة أخرى؟

٢ ـ في أي سياق كانت الولادة، في سياق الترجمة، أم في سياق الكلام

(١) مجلة «آفاق»، عدد خاص، بيروت، حزيران ١٩٧٨.

(٢) كذا وردت كلمة «بدء» في النص. ولا ندري هل هو وجه املائي، لغوي لها، أم أن في المسألة خطأ مطبعيا.





عن العلمنة ومضمونها؟

٣ـ اللغوي التركي شمسي، الذي قال الشيخ انه كان أسبق الواضعين للكلمة، من هو، وما هو، ومتى عاش؟ هل هو تركي النسب عربي اللسان، أم هو من الأعاجم الذين درسوا لساننا؟ واذا كان أسبق الواضعين للكلمة العربية، فمن هم الواضعون الآخرون، وما دورهم، وكيف كان التكامل بينهم؟ الخ . . .

* إننا نرى أن تأريخاً لكلمة «علمانية»، أو أي كلمة سواها، لا يكون تأريخا مقبولا، على الأقل في مثل المقام الذي اندرجت كلمة الشيخ فيه، الا اذا أحاط، من الموضوع، بجوانب تشير اليها اسئلتنا.

٤ـ اننا، برجوعنا الى «لسان العرب»، والتنقيب في المساحة المترامية لمادة «ع ل م»، التي تشغل صفحات خمسا كاملات، لم نجد أثرا للصيغة التي انطلق منها الشيخ واستند اليها في وصف الجانب الاشتقاقي لكلمة «علمانية»، لم نجد أثرا لـ «العَلْم» المفتوح العين الساكن اللام، بمعنى العالم الدنيوي المقابل للعالم الديني.

فـ «العَلْم»، المفتوح العين الساكن اللامم، قد ورد في هذا المعجم بمعنيين اثنين يندرجان في قوله:

ـ «عَلَمْتُه أعْلِمُه عَلْماً، مثل: كسرته أكسره كسراً: شققتُ شفته العليا، وهو الأعلم. قال ابن السكيت: العلم (بفتحٍ فسكون): مصدر علَمْتُ شفته أعلمها علْماً والشفة علماء.

ـ عَلَمَهُ يَعْلُمُه (بضم اللام)، ويَعْلِمه (بكسرها) عَلْماً (بفتح فسكون): وسَمَهُ (بفتح ففتح)».

٥ـ فاذا كان «العلم»، (بفتح فسكون)، هو الوسم أو شق الشفة العليا (الذي هو نوع من الوسم، أي العلامة)، فمن أين جاء الشيخ للكلمة بالمعنى الذي أورده وبنى رأيه عليه، معنى العالم الدنيوي المقابل للمعنى الديني؟

٦ـ جاء في القاموس الفرنسي المشهور، قاموس اللاروس، أن كلمة Laique الفرنسية مشتقة من كلمة Laicus اللاتينية، المشتقة، بدورها، من كلمة Lakos اليونانية، وأن معنى الكلمتين كلتيهما هو: ما يتعلق بالشعب (qui appartient au peuple). ولم يورد هذا القاموس ما يشير، لا من قرب ولا من بعد، الى معنى العالم الدنيوي المقابل للعالم الديني.

٧ـ وبمزيد من التحديق في الموضوع نسأل: هل هذا الذي ورد في الفقرة السابقة ينفي ان تقوم السلطة الدينية على الديموقراطية، فتكون سلطة دينية شعبية(٤)؟ أو أن تقوم السلطة الدنيوية على الديكتاتورية، فتكون سلطة دنيوية فردية(٥)؟ ألا يفضي ذلك الى فك الترابط، وسقوط الترادف، بين دنيوية السلطة وشعبيتها، بين دينية السلطة وفرديتها؟

٨ـ العلمانية او العلمنة، في التصور الغربي، وبحسب قاموس «روبير» الفرنسي المعروف، هي، حرفيا، «فصل المجتمع المدني عن المجتمع الديني، ولا يكون للكنيسة أي سلطة سياسية»، سواء أكانت الدولة ديموقراطية تستمد سلطتها من الشعب، كما هي الحال في دول أوروبا الغربية، أم كانت توتاليتارية تستمد سلطتها من الحزب الواحد، كما هي الحال في بعض الدولة العقائدية.

٩ـ ويسلمنا هذا الذي تقدم الى نقاط نرى ان نختم بها هذا القسم من البحث:

الأولى: ان العلمانية المطبقة في الغرب قد ابتعد معناها الراهن عن الأصل اللاتيني ـ اليوناني الذي قال اللاروس ان الكلمة الفرنسية قد اشتقت منه.

الثانية: ان كل بحث نحاول فيه ان نربط مضمونا راهنا للعلمانية الغربية بالأصل المذكور، فهو بحث عابث ليس له ان يفضي.

الثالثة: ان رفضنا، مع الشيخ، لكون كلمة «العلمانية» العربية منسوبة الى «العلم»، المكسور العين، بحجة انتفاء العلاقة بين الأصل اللاتيني ـ اليوناني والعلم، انما هو عبث نحاول به ان نربط عنصرين ليس بينهما ما يربط.

*

وبمزيد من التأمل في الموضوع نحاول بلورة ما قدمنا:

ـ ان تأريخ الشيخ لكلمة «علمانية» العربية هو تأريخ سريع يفتقر الى مزيد من الوضوح، (كما يتبين من الأسئلة التي طرحناها).

ـ ان الأساس اللغوي الاشتقاقي الذي بنى عليه أساس واه منقطع الجذور.

ـ انه، برفضه للكسر الذي قال عنه: انه كثير الشيوع، وإيثاره للفتح الذي لا يمكن، استنتاجا، الا ان يكون قليل الشيوع، انما يمس قانونا مركزيا من قوانين اللغة، ونعني قانون التحكم الذي يقوم الشيوع عليه. (وقانون التحكم / L'arbitraire، كما نعلم، هو من الكليات التي تطرحها الألسنية الحديثة أساسا بارزا من أسس اللغة (وهو ما لمحه الشيخ نفسه وأشار اليه في مقدمة المعجم الكبير(٦) الذي شرع في اصداره سنة ١٩٥٤ ثم توقف).

ـ انه، برفضه ان تكون كلمة «علمانية» نسبة الى «العلم» المكسور العين، انما حرم اللسان العربي من تميز في صوغ الكلمة سنشير اليه.

*

ونأتي الى القسم الأخير من بحثنا، لنقول مباشرة ما قلناه بكلام غير مباشر، ونطرح تصورنا للمسألة.

اننا نرى، بكل بساطة، ان كلمة «علمانية» هي نسبة مزيدة بالألف والنون الى كلمة «علم» المكسورة العين، وأنها نموذج بعينه من نماذج هذه النسبة التي منها مثلا: روحاني، نفساني، جسماني، عقلاني، الخ . . .

ونحن، في هذا التصور، إنما نطبق المبدأ الوصفي المعتمد في الدراسة الحديثة للغة، وننطلق، مع هذا المبدأ، من حاضر اللغة المتحقق، الواقع في دائرة الحس والادراك، وليس من ماضيها المتخيل، الواقع في دائرة الظن والتخمين.

وإذا كنا لا نملك، من نشأة الكلمة التي تعنينا، ما يجاوز الظن والتخمين، أفترانا نتشبث بالظن والتخمين، لنبحث، بهما، للكلمة، عن نسب ضائع، ثم نلفق لها نسبا يقارب نسبا عثر عليه الآخرون لكلمتهم في تربة اللاتين او اليونان، ويكون ذلك منا لأن العلم الذي نندفع بحسنا الى النسبة اليه، في مرحلة برز فيها الاندفاع إليه، لا يرتبط بالأصل اللاتيني ـ اليوناني، كما يرى الشيخ؟

إن الضمير اللغوي العربي، الذي فرز النسبة المزيدة بالألف والنون، كشكل عام من أشكاله الصرفية، والذي ما زال أبناؤه يفرزون النماذج اللسانية المشخصة لهذه النسبة، في كل زمان ومكان، (شخصاني، تاريخاني، شكلاني، فرداني، عملاني، الخ . . .)، انما يجسد مضمونا نحويا يحس أبناء اللسان ان النسبة المجردة لا تؤديه. إنهم يحسون ان ثمة فرقا بين «روحي» و«روحاني»، بين «عقلي» و«عقلاني»، بين «شخصي» و«شخصاني»، بين «علمي» و«علماني»، الخ . . .، دون ان يكونوا، بالضرورة، مطالبين باظهار هذا الفرق خارج نطاق الكلام، وبغير وسيلة السياق. كأن النسبة المزيدة، في حسهم، نسبة موغلة في النسبة، أشد ارتباطا بالمنسوب اليه، وأكثر دلالة عليه.

*

ما الذي ينطبق من ذلك على كلمة «علمانية» المكسورة العين؟

إننا ننطلق مما يقوم عليه تصورنا لصيغة الكلمة ونشأتها من تقابل طبيعي بين العلم والدين، فنتناول موضوعنا من خلال هذا التقابل.

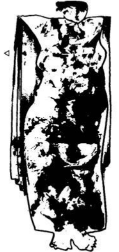
نشير، أولا، على صعيد النظر الفلسفي الابستمولوجي، الى ما نراه من فرق فكري بين العلم والدين، بين المعرفة العلمية والمعرفة الدينية، فنوضح:

(٣) أوردنا الكلام بنصه الحرفي وصورته التي أثبت بها في المرجع المذكور في الحاشية الأولى، وأحجمنا عن ضبطه بما يفتقر اليه من علامات الوقف، من نقطة، أو فاصلة أو ما شابه.

(٤) كسلطة الخليفة الراشدي الرابع، علي بن أبي طالب، الذي، كما جاء في الخطبة الشقشقية، انثال الناس عليه كعرف الضبع، واجتمعوا حوله كربيضة الغنم، ليتولى أمرهم، فكانت خلافته ظاهرة ديموقراطية حقيقية في الاسلام.

(٥) كسلطة الحكام المدنيين المستبدين في عدد من بلدان العالم الثالث.

(٦) الشيخ عبد الله العلايلي، المعجم: موسوعة لغوية علمية فنية، دار بيروت، ١٩٥٤، القسم الأول، ص ١٧.



▷ ان المعرفة الدينية، المستمدة مباشرة من الذات الالهية، انما تقوم على الايمان.

ان المعرفة العلمية، المستمدة من الظواهر الجزئية المشخصة (L'experience concrete)، إنما تقوم على العقل الذي يقرأ التجربة والظواهر ويبني عليها.

ان معرفة لَدُنِيَّة (بفتح فضم فكسر) يبلغها الوحي الى نبي مرسل، في فسحة من الزمان تشبه اللمح، ربما تطلب اكتشاف الآدميين لها، بالوسائل البشرية المعتادة، دهورا متمادية من البحث والتنقيب. ومن شاء بحرا من الشواهد يندفق عليه من القرآن مثلا يجسد هذه المقولة، يستطيع العودة الى كتاب فرنسي عنوانه:

La Bible, Le Coran, et Lascience (الكتاب المقدس والقرآن والعلم)، لمؤلفه موريس بوكاي (Bucaille). ان هذا الكتاب يظهر لنا ما يقوم بين القرآن والعلم الحديث من توافق يشمل كثيرا من حقول المعرفة(٧).

ولكننا نشير، من ناحية ثانية تعنينا وترتبط مباشرة بموضوعنا، الى ما أصاب الدين، في الشرق والغرب، من تطبيق خاطىء، وتعلق بالحرف ما أكثر ما خالط الاثم، وما أفضى إليه ذلك من طائفية كانت، بين مجموعات الوطن الواحد، كالنار في الهشيم. وكما ان الهشيم يكون على استعداد طبيعي دائم لالتهام النار التي تلتهمه، كذلك المجموعات الطائفية: فانها، هي أيضا، تكون على استعداد دائم لالتهام الطائفية التي تلتهمها.

وكان المسلك الطبيعي لشعوب الغرب المتحضر: أنها أشاحت عن الدين وجردته من سلطانه على دنياها، وكان لها، من العلم الساري في عروقها، ما صنع لها ايديولوجية علمية وقفت في وجه الايديولوجية الدينية، ثم حيدتها، أخرجتها من الحياة اليومية.

وكان فصل الدين عن الدولة، وكانت العلمانية، وكانت العلمنة...

أما المقلب الثاني من الكوكب، اما الشرق العربي الداجي، ولا سيما لبنان، الذي يقدم لنا عينة نموذجية نيرانها ألسنة ناطقة، فلم يكن للعلمانية حتى الآن ان تجاوز منه قولا الى عمل، دون ان يكون لنا، من مقام نحن فيه، أن نجاوز تلميحا الى تصريح.

وإذا كنا، نحن، في تسمية للظاهرة مستمدة من تصورنا للمسألة، قد توجهنا الى العلم الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة، فانتسبنا اليه ونسبنا، ثم صغنا بكلمته كلمتنا، فان الفرنسيين الذين اندرجت كلمتهم في بحثنا، إنما فعلوا شيئا آخر. لقد عثروا، في التراث اللاتيني ـ اليوناني، المتصل بتراثهم، على كلمة رأوا في مضمونها ما يرتبط بالعلمنة أو يشير إليها، كلمة Lakos/ Laicus ، فاعتمدوها؛ ثم شحنت الكلمة بمعناها، ونمت بمعناها، وارتبطت بمعناها، حتى صار متعذرا فك لفظها عن معناها، وصار بحثنا عن نسبها، خارج نطاق التأريخ لها، عبثا من العبث.

*

ونعود الى موضوعنا بمزيد من التركيز، وعلى هدي مما قدمنا، فنسجل نقاطاً يتكامل بها تصورنا.

ألف ـ في اللسان العربي، بلغته الفصحى، نسبتان مترابطتان، لهما حقل دلالي ـ نحوي عام تتفقان به وتفترقان بما يعود منه الى كل منهما:

+ نسبة بسيطة مجردة تتكون كلماتها بياء النسبة المعروفة:

ـ روح + ي= روحي.

ـ جسم + ي= جسمي.

ـ عقل + ي= عقلي.

ـ...

+ نسبة مزيدة تتكون كلماتها بياء النسبة المعروفة وألف ونون تزادان قبلها على المنسوب إليه:

ـ روحي + ان +ي= روحاني.

ـ جسم + ان + ي= جسماني.

ـ عقل + ان + ي= عقلاني.

ـ...

ولا يخفى ان كل كلمتين متقابلتين، من كلمات هاتين المجموعتين، وما كان من فئتيهما، فبينهما تقارب دلالي ليس له أبدا ان يبلغ درجة التطابق أو المرادفة الكاملة. واذا كان تحديد الفرق بينهما أمرا صعبا على صعيد النظر التجريدي، فانه على صعيد التطبيق، أمر في المتناول. وليس لسياقنا السوي، الذي يطلب إحدى الكلمتين، في أي كلام ننشئه، الا ان يرفض الأخرى. إننا، بالسياق، الذي به دون سواه، تنبض عروق الكلمات، وتتعين مفرداتها في جسد العبارة، انما نحسُّ ان وراء المعنى المتكون بالنسبة البسيطة، معنى ثانيا يغايره ويجاوزه يتكون بالنسبة المزيدة (وهذا ما ولد للسان العربي نسبتيه).

باء ـ إننا، ههنا في الشرق العربي، ولا سيما في لبنان، عندما تفتحت أبصارنا على الغرب المتحضر، والتمعت في بصائرنا أنوار العلم، وعلمنا ان القوم قد فصلوا الدين عن الدنيا، وجردوا الكنيسة من كل سلطان، وسمعنا بالعلمنة ومضمونها، ورحنا نتحدث عنها ونحلم بنعيم منها نخرج إليه من جحيم الطوائف، ورأينا أنفسنا أمام مسمى جديد، أحسسنا حاجة الى التسمية.

ولأن إشاحتنا عن الدين، أي عن الطائفية، لم يكن لها ان تكون، في زمن التطبيق المتحجر، وزمن العلم المتفجر، الا توجها الى العلم، ولأن النقيض الأمثل للدين والطائفية، في مثل هذا الزمن على الأقل، لا يكون الا العلم،

فقد رأينا أنفسنا نندفع نحو العلم ننتسب إليه وننسب له، ونحس، من قوة الاندفاع وحرارة الانتساب وعمق النسبة، ما لم نكتف معه بالنسبة البسيطة، النسبة بالياء.

ولأن في نظامنا النحوي النابض في ضميرنا اللغوي، أي في ملكتنا وسليقتنا، نسبة ثانية أكثر دلالة على المنسوب إليه، النسبة المزيدة بالألف والنون،

فقد رأينا أنفسنا ننطلق من ضميرنا اللغوي انطلاقا عفويا طبيعيا، وسمعنا أنفسنا نقول ما كان نحو:

ـ نريد أن نكون علمانيين،

ـ هذا تفكير علماني،

ـ الأوروبيون سبقونا الى العلمانية فعلمنوا كل شيء،

ـ باتت العلمنة سمة من سمات الحضارة الغربية المعاصرة.

ـ الخ...

لقد تدرجنا، في الاشتقاق، فصغنا من النعت فعلا، وصغنا من الفعل مصدرا؛ ثم كان لنا جذر متكامل عناصره العين واللام والميم والنون...

جيم ـ في اللسان الفرنسي، الذي لنا به اتصال معلوم، كلمة ربما طرحت لترجمتها كلمة «علمانية» المكسورة العين، كلمة Scientisme التي تعني تقديم العلم على المعارف البشرية الأخرى، أو الاكتفاء بالعلم دون سواه طريقا الى الحقيقة. فكيف نخرج من هذه الاشكالية إذا اعتمدنا «العلمانية» المكسورة العين للمضمون الذي يتناوله مجمل البحث؟

ثلاثة مخارج لمحناها:

أولها: أن القاموس الفرنسي ـ العربي المشهور، قاموس «المنهل»، قد ترجم كلمة Scientisme بكلمة «علموية»، كلمة scientiste بكلمة «علموي».

ثانيها: ان انشغال «العلمانية»، المكسورة العين، بالمضمون الذي تناوله بحثنا، وشيوع الكسر فيها شيوعه الكبير، وغلبته على الفتح، كما يقول الشيخ، كفيلة كلها بحجب المعنى الذي تؤديه كلمة scietisme عن كلمة

(٧) Maurice Bucaille La Bible, le Coran et la Science, Seghers, Paris, 1976.

«علمانية» المكسورة العين، وصرف الذهن عنها، تماما كما هي الحال في كلمات أخرى لها معان طغت عليها، واستأثرت بها، وحجبت عنها معاني أخر قمعتها قمعا عن أن تلوح:

ـ كلمة «رسمي»، بمعناها المعروف، تمنعنا منعا قاطعا من استعمالها في نطاق الكلام عن فن الرسم المعروف، تمنعنا، مثلا، من أن نقول مع د. ميشال عاصي في كتابه «الفن والأدب»[8]:

«ناهيك بأن الأدب، مشتمل أيضا، على المشاهد الرسمية[9]، بالاضافة الى اشتماله على الحركة. ألا يطالعك البيت الأنف بمشهدين رسميين [9] في شطره الأول والثاني؟ ترى لو كان الشاعر رساماً أما كان الشطر الأول لوحة فنية؟ أوما كان الشطر الثاني كذلك، عملاً رسمياً[9] بذاته؟».

لقد شغلت كلمة «رسمي» بمضمونها الشائع، وبلغ ارتباطها بهذا المضمون ان استعمالها بسواه أمر يرفضه حسنا اللغوي رفضا لا يخفف منه موقف عقلي متأمل محلل متبصر وقع فيه الدكتور عاصي.

ـ كلمة «عاملي»، التي هي نسبة إلى كلمة «عاملة» الداخلة في المركب الاضافي «بنو عاملة»، الذي منه جبل عامل في الجنوب اللبناني، هذه الكلمة قد شغلت بمعناها، وطغى عليها معناها، واستأثر بها معناها، حتى امتنع عليها معنى آخر يحتمله لفظها، معنى النسبة الى «عامل» مفرد عمال. إننا، في لبنان على الأقل، حيث ترتبط الكلمة بمعناها ارتباطا عضويا معروفا، لا نستطيع ان نقول مثلا: «هذه حركة عاملية»، ونحن نقصد: «هذه حركة عمالية»، ويكون اختيارنا للنسبة الى المفرد تطبيقا لقاعدة مدرسية تحظر النسبة الى الجمع.

ـ كلمة «جمهوري» لا يتيح لنا ارتباطها الكلي بمعناها الشائع ان نستعملها بمعنى ثان يحتمله لفظها، معنى النسبة الى الجماهير الذي نؤديه بصيغة «جماهيري».

. . . .

ثالثها: أننا، إذا ترجمنا كلمة scientisme بكلمة «علمانية»، المكسورة العين، ورادفنا بينها وبين كلمة «علموية» التي اختارها «المنهل»، فان سياق الكلام يكون كفيلا بازالة الاشكال، ويكون لنا، في هذه الحالة، نموذج آخر من نماذج ما يسمى «الكلمات المشتركة» المعروفة في لساننا، التي تطلق واحدتها على معنيين اثنين مختلفين او أكثر، ويفصل السياق بين معنى ومعنى، ككلمات: «العين»، و«الانسان»، و«القلم»، و«الدائرة»، و«النقطة»، و«الخط»، الخ. . .

*

وبعد،

فانا، في ختام هذا العرض، نود الاشارة الى نقاط نذكر بها ونستنتج:

الأولى: ان كلمة «العلم»، المفتوحة العين الساكنة اللام، التي يقول الشيخ عبد الله العلايلي ومن تابعه، ان كلمة «العلمانية» منسوبة إليها، فهي، لذلك بفتح العين لا بكسرها، إنما هي كلمة واهية سابحة في الهواء، ليس لها جذر ثابت في تربة اللسان.

الثانية: ان قولنا بولادة الكلمة من النسبة الى «العلم»، المكسور العين، الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة، هو قول موثق، له، في حاضر اللسان المتحقق، أساس محسوس، ويندرج في قاعدة صرفية أصولية واضحة، ولا يقدح فيه افتراض يقوم عليه.

الثالثة: ان إقامتنا للعلمانية، مصطلحا ومضمونا، على العلم الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة، هي اقامتها على أساس ثابت، وربطها بنسب صريح يتميز من نسب دخيل قال به الفرنسيون لكلمتهم، ولا ندري لكلمتنا علاقة به، ثم لا نفهم لماذا استند العلايلي إليه في ضبطه للكلمة بالفتح، ورفضه القاطع ان تكون نسبة الى «العلم» المكسور العين.

الرابعة: ان سبقاً للساننا وتميزا ان تكون كلمة «العلمانية» فيه منسوبة الى العلم الذي هو مرتبة مميزة من مراتب المعرفة، وليس الى «العلم» المفتوح العين الساكن اللام، الذي، كما بينا، لا أساس له في لساننا: لأن العالم الدنيوي الذي تشير إليه الكلمة المتوهمة، يظل، بعناصره وأخلاطه وشوائبه، أدنى مرتبة، في سلم الحضارة، من مرتبة العلم. □

(٨) ميشال عاصي، الفن والأدب، دار الأندلس، الطبعة الأولى، بيروت، ١٩٦٣

(٩)، نفسه، ص ٤٨

◆

أحمد حاطوم:

كاتب وباحث لغوي من لبنان، له عدد كبير من الأبحاث اللغوية المنشورة في الصحف والدوريات اختار منها مجموعة أصدرها في كتاب عنوانه: «اللغة ليست عقلا من خلال اللسان العربي»، ١٩٨٨.

محمد الماغوط

الارجوحة

الحلقة الثامنة

■ في صباح أحد الأيام، أعلن الراديو أن الشعب هو العمال والفلاحون.. أن الفلاح المعروق الوجه الذي يرفع مجرفته تحت الشمس أو العامل الذي يهوي بمطرقته في أعماق الأرض هو ابن الشعب لا غيره.

وبعد عشرة أيام من اذاعة النبأ سمع به أبو سليم بينما كان يلتهم التمر في أحد الحوانيت، فانتفض واقفاً، وأخذ يلمس وجهه المعروق ويديه النحيلتين ويصرخ مندهشاً بمن حوله: «اذن نحن الشعب. ألم تسمعوا بعد بما قاله الراديو؟».

ثم اقترب من صاحب الحانوت، وقال له هامساً: «هل الأفندي يحمل مجرفة؟».

فأجابه: «أنت مجنون. ليس له نفس كي يشم الورد فكيف يحمل مجرفة؟».

فقال أبو سليم: «إذن كيف تفسر هذه الأمور؟ شيء غريب!».

وقبض على ذقنه برؤوس أصابعه، وراح يسأل: «هل هو شخص عادي؟ يأكل ويشرب ويبول؟».

«- يا لك من مجنون! طبعاً».

«- إذن ما هو شغله؟»

«- يأكل متى يشاء ومتي يريد، وينام متى يحلو له ويستيقظ متى يحلو له. لا زوجة توقظه الى الفلاحة، ولا جواد يصفعه بذيله في الغبار».

«- إنه محظوظ. هل تعتقد انه هو الذي كان في الراديو وقال ما قال عن الشعب؟».

«- طبعاً لا. هو الذي يأمر الراديو بأن يقول ذلك».

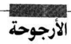
◆

«الأرجوحة» رواية كتبها محمد الماغوط قبل حوالي ٣٠ سنة، ولم تستكمل حتى الآن، وهي عبارة عن شبه سيرة ذاتية، تحمل رؤى واحتدام تلك الفترة الخلاقة من العمل الأدبي الخصب التي عرفتها الستينات.

«الناقد» تنشر هذه الرواية على حلقات خلال سنة من دون إضافة أو تعديل، على أن تصدر في كتاب مع مجموعة مؤلفات محمد الماغوط الشعرية والمسرحية الكاملة عن «رياض الريس للكتب والنشر» لندن في مطلع العام المقبل.

«ـ شيء يحير العقول».
ثم مسح يديه كيفما اتفق، وهرع الى منزل الفهد.
«ـ أبو الفهد.. أبو الفهد.. هل تعرف من هو الشعب؟ نحن. لقد أذاع الراديو ذلك. ولذلك ما عليك إلا أن تتريث قليلاً قبل أن تطلب مني معونة لابنك الفهد».
وفي بقية القرى والدساكر، كانت الطليعة الغازية تفتح أبواب المنازل.. منازل العمال والفلاحين بحثاً عن أعداء الشعب، وانكمشت العائلات على بعضها كما ينكمش الاخطبوط اذا لمس بالاصبع، وأطبقت الشفاه، وكثرت تجاعيد الأرض والوجوه، وأخذت الرياح الرمادية تلمع بين أغصان المزارع، وانتشرت رائحة الآباط المرفوعة عبر آفاق الوطن مع الصرخات المكتومة والنداءات المعادة بقوة الراحات لتكون أسناناً أخرى على مرمى المائدة والرغيف المطارد.
لقد تسلط رعيل الطفولة، وراحت المخصصات الاستثنائية ترصد على عجل، والسيارات المصفحة تتأرجح بين الجبال ومصابيحها الغريبة تشع بذلك النور الواثق من نفسه ليكشف عن أطنان من المواطنين بألبسة النوم ونظارات الدراسة، مخلفين الصحون التي لم تمس، والأرغفة التي لم توضع على الركب بعد بينما امتلأت منازل الآخرين بالعجز من المراجعين والزوجات المهجورات والأطفال الذين ذهب آباؤهم مع مجارفهم ولم يعودوا، طالبين أوراقاً حمراء أو صفراء لمعرفة ماذا حلّ بذويهم وماذا لم يحل.
لقد كانت أم الفهد رائدة في هذا المضمار، حجراً صغيراً يهدد زجاج المصباح ونور الأشرطة. لقد بللت بمخاطها ذقن الصحراء. بللتها جيدا. فركتها كصحن بدموعها وآهاتها بعد أن أدركت بحس الريفية المتعبة والمهانة أن بخار الدم هو الرائد والمجلي لا بخار القدور والملاعق، وأن موسى القَدَرِ لا تسنّ بعيداً على كل حال عن شعر الصدغين، وأن تلك النزوات الكثيفة من الأرواح والقلوب وفلذ الأكباد، لا بد من أن تزال بحد الموسى عن وجه الصحراء العاري، وجه القطيع الذي أحرق صوفه بمشاعل الانتصار، وراح يمشي عارياً وسط ثلوج لم يحتملها أجداده من قبل، وينشر رائحة الحريق والشواء البشري على سروج الدراجات وأمام مقاعد المقاهي. ان أسنان القدر تصل، والمطارق تلمع في قبضات الطليعة، وقبور الأطفال والجدات المسيجة بالزهور البرية سندانات ترنّ عوضاً عن عظام موتاها، واللقالق هاجرت بمناقيرها المفتوحة بحثاً عن مستنقعات ووحل أكثر انسانية وصفاء مما ألفته حتى الآن، والغيوم تجعدت واصفرت وهوت كصفائح التنك على الأرض على رؤوس الفلاحين وعلى رؤوس المحاريث المغطاة بالقش ومناديل الأبناء الأسرى، وأزيلت الكروم، وحطمت جرار العسل والملح لسد شقوق الأرض بحطامها، وراحت الأصابع الخجلة المحدودبة تلتقط كسرات الخبز وأعقاب السكائر وسلاسل التذكارات المعدنية تتأرجح على الصدور التي جفّ شعرها وذبل من الغبار والجفاف حيث سيارات الاسعاف الملطخة بالدم تطوف على مكاتب التحقيق صباح مساء كعربات الحليب لتفرغ حمولتها في المستشفيات التي ما زالت تنبعث منها رائحة الدهان، ومكبرات الصوت تدوي في الريف وقلب المدن معلنة انتصار الشعب وأبناء الشعب بينما الأمهات يمسحن إبهاماتهن من الحبر على الجدران وصوف الأغنام بعد أن وقعن العرائض، وأسهمن بطريقة ما والمكنسة بأيديهن في صنع هذه الحقبة الخائنة من الزمن. أما في المدن.. المدن الصلبة المظلمة التي تحيا على الأسنان الذهبية وأوراق الجوز الخضراء، فقد هُددت بالقصف عن بكرة أبيها اذا لم تنفجر ضاحكة من الأعماق. ولقد أخذت الأيدي المتعبة ترفع الطرابيش وتحك جلدة الرأس بالأظافر كأنها تتساءل ماذا فعلت حتى انتهى كل شيء الى هذه الحال.
واستشرى البغاء بين الطيور، وتفاقمت عمليات القسوة في عمليات التوليد حتى أصبحت شراسة الأطباء فريدة في ذلك العصر، وان نظرة واحدة الى ملاقطهم المتسخة بالدم منذ البارحة، تؤكد أن الجريمة أصبحت شيئاً ضرورياً للمعاطف الكلسية التي يرتدونها طالما أن الفرصة لضمان طفولة سعيدة ومهذبة قد انقرضت وزال مبررها.
لقد عاش الآباء والأبناء حياتهم كما رسمت لهم. وكانوا سعيدين بذلك، ممتنين لله لأنها لم تنحرف ولم تشذ عما كتب فوق الجبين الا أن حدّ الخوذة قد محا كثيراً من تلك النصوص. ولتفسير الكلمات المجهولة، ينبغي للمواطن أن يقضي بقية حياته مستنطقاً الله لماذا خلقه ولماذا لا يميته.
لقد قدموا أفخر وأجمل هداياهم للسلطة وما ترمز إليه منذ أن كانت الأمور تدار من فوق الهودج إلى أن أصبحت تدار من فوق الرادار. وأعطوا الخبز والدهن والجبن والعسل والمربى، محافظين بطريقة غير شرعية وضرورية على الحد الأدنى من روح الملكية كرصيد للسفر أو الانتحار اذا شاءوا إلا أنهم عندما طولبوا بمزيد من الأشياء، بالمدخرات السرية، تذمروا وتساءلوا دون ادراك لما يجر التذمر من كوارث وظلمات. على كل حال، لا تنظر الى لون السماء أو الى الأزهار في الوطن الذي تزوره للمرة الأولى بل انظر الى أصابع أبنائه، فاذا كانت صفراء فقل إن الأمور ليست على ما يرام. ولذلك ضاع الفهد ووالد الفهد في هذه الظلمات، وامتلأ السجن الذي اعتقل فيه الفهد بالوجوه المفزعة والمعاصم المربوطة بالحبال، وهي التي كانت تحك جلدة الرأس خلف الموازين وجامات الزجاج.
لقد نفدت الأصفاد. وما تبقى منها كان واسعاً جداً على تلك المعاصم الصفراء، ولم يكن المارة على كل حال أو ما تبقى منهم ليستغربوا ذلك. لقد كانوا يعلمون الى أي حد قد تبطش القوات الاستعمارية بهذا الوطن. ولكي لا تكون الضربة قاسية ومحكمة، راحوا يلوحون بأيديهم المعروقة عشرين ساعةفي اليوم على رؤوس الهضاب المبثوثة كغرف النوم. كانوا يدركون أن هذه السنة لن تكون على أية حال شارة الانطلاق نحو التدمير الكامل وفتح قبور جديدة واضافية بجانب القبور المكسوة بورق الجوز الخضراء لأن لحم الفتيان الصغار ما زال غضاً، ولا بد له من أن يتصلب ذات يوم ليكون جديراً بالانتقام بالموت العريق الرائع بين غابات البنادق والنجوم وأصابع الطباق المحترقة قرب الأفواه الفاغرة تكفيراً. أما الشعر، والكلمات الحلوة، فستظل بعيداً عن مكتبة الألغام والرصاص. ولذلك عندما دخل «العبد» وهو يحمل افادة «الفهد»، قال له المحقق: «ما هذا؟»
«ـ افادة الفهد».





الأرجوحة

«ـ الفهد . . نعم الفهد . ضعها هنا . لا . خذها الى دورة المياه» .

وعند المساء، فتح باب زنزانة الفهد بقوة، وقال له الشرطي : «هيا اسرع مع ثيابك واتبعني» .

وذهل الفهد، وراح يبحث عن أغراضه كأنه فعلاً يملك بعض الأغراض . وانطلق وراء الشرطي وهو يصيخ السمع مدهوشاً الى أصوات الشاحنات والحبال المقطعة، واذا هو وجهاً لوجه أمام عالم آخر لا يحتمل . غابة من الوجوه والصرر تبحث عن راية حمراء لتندفع إليها . وجوه تحمل جنون الفلاسفة وزهو الأكاديميات، أيد مصطبغة ومحملة بما لم تعد قادرة على حمله ولذلك انهارت وتأرجحت بينها الآخرون الصغار يسيرون كأنهم سيجلسون على عروشهم بعد لحظة .

لقد أطلق الخروف الأبيض في القطيع الأسود وانتهى الأمر .

انتهى الأمر . . لا . . لقد بدأ .

* *

بعد أن أبلغ أبو سليم كل من في طريقه أن الشعب هو الفلاحون، وأنه واحد من هؤلاء الفلاحين، قفل عائداً الى البيت ليمتطي عربته الى الحصاد، ولكنه ما كاد يقترب من منزله حتى وقع بصره على جمهرة من الناس وسمع صوت زوجته يشق عنان السماء . وما أن رآه بعض الغلمان الحفاة والمتربصين دائماً لأخبار السوء حتى وضعوا أطراف جلابيبهم في أفواههم وانطلقوا لقذفه بتلك البشرى السارة، والغبار يحوم فوق رؤوسهم :

«أخذوا ابنك» .

«نعم . . اركبوه في السيارة» .

«شدوه من شعره وأركبوه في السيارة، ثم عادوا بذات السرعة» .

وما أن سمع أبو سليم ذلك حتى اندفع هائجاً في مقدمتهم وهو يصرخ : «ابعدوا . . ابعدوا . ما الخبر؟» .

فاقترب منه رجل مسن محاولا أن يكون واعظاً أكثر مما يكون مخبراً : «يجب أن تسلم أمرك لله وأن تكون عاقلاً» .

«ـ حسناً . انني رهن اشارتك، ولكن قل لي ما الخبر، ولماذا زوجتي تنعق بهذا الحماس» .

«ـ أخذوا سليم» .

«ـ ومن الذي أخذه ولماذا؟ والى أين؟» .

فأجابه أكثر من أربعة أشخاص على الأقل : «أخذه رجال الشرطة . لقد شتم الشعب» .

«ـ لعنة الله على الشعب» .

وصرخ أبو سليم بزوجته التي كانت في تلك اللحظة تهش الغبار من وجهها وثيابها : «كفي عن هذا يا امرأة والا دفنتك في الحال . هيا أيها الاولاد الوسخون من حولها . ماذا تنتظرون؟ لقد اعتقل ابني فاسرعوا وحنوا مؤخراتكم» .

ولكن أحداً من الأولاد لم يتحرك بل أخذ كل منهم ينظر الى رفيقه كأنه ينتظر منه المضي أولاً .

فقال لهم أبو سليم : «حسناً لا تريدون الذهاب لأننا سنقدم لكم الحلوى بعد قليل، وانني آسف ان أحرمكم من هذا المنظر اليوم . انظروا اليها كم هي سعيدة وهي ترش التراب على وجهها، ولكن بالله عليكم من يتبرع ويخبرني لماذا شتم الشعب وهو يعرف أننا سنمضي الى الحصاد» .

وانطلقت عدة أصوات دفعة واحدة لتخبره وهي تلهث إلا أن الرجل المسنّ أشار اليهم غاضباً ان يسكتوا، وتقدم من أبي سليم كأنه ما خلق إلا لاداء هذه الرسالة في الحياة، ثم ربت على كتفه، وقال له : «كنت ماراً من هنا عندما طلب مني ولدك أن أساعده في سرج الجواد الى العربة . وكان غاضباً جداً لأن ميزان العربة مختل والدواليب تتأرجح وأية حصاة في الطريق قد تجعل كل دولاب يسير في اتجاه خاص، ولأن أمه تركته يسرج الجواد وحده، وراحت تتشاجر مع جارتها حول ما إذا كان الراديو يتكلم من تلقاء نفسه أم أن رجلاً يجلس في داخله . وفي هذه اللحظة، جاء بعضهم . . » .

«ـ من أين جاءوا؟» .

«ـ من هنا . وطلبوا منه أن يترك العربة والجواد ويوقع على عريضة، فقال لهم إن يديه مشغولتان . وكان في تلك اللحظة بالفعل يدق مسماراً في العربة وهو تحت رحمة حوافر ذلك الجواد الشرس . وعندما ألحوا عليه، طلب منهم أن يبصموا عنه أو أن يكلفوا أي واحد في الطريق أن يبصم عنه فكل الأصابع متشابهة على كل حال، ولكنهم رفضوا وقالوا له إن هذا تزوير باسم الشعب . ويبدو أنه في تلك اللحظة قد أصاب إبهامه بالحجر الذي يدق به المسمار، فطار صوابه وزمجر شاتماً الشعب وأبو الشعب وهو يمص اصبعه المسحوق سحقاً بذلك الحجر، فقالوا له : حسنا، ومضوا . ولم يمض الوقت الذي تلف فيه سيكارتك عادة حتى جاءت سيارة الشرطة وأخذوه وهو يمص اصبعه» .

وقال احد المستمعين، وكان طالب مدرسة كما يبدو : «وشدّوه من شعره بأصابعهم» .

فنظر إليه أبو سليم، وقال غاضباً : «وأنت؟ أتظن ان شعرك المسرح هذا سيظل خالداً على رأسك . هيا اغرب عن وجهي والا أطلقت عليك الكلب . الشعب . . الشعب؟ من أين جاءتنا هذه المصيبة؟ هيا يا أولاد الجحيم . . » .

واتجه نحو الجواد لينهي سرجه الى العربة . وعند ذلك أقبلت سيارة الشرطة، فامتقعت وجوه الجميع ما عدا الرجل المسن فقد خاطب الجميع ووجهه يطفح بالبشر والغباوة : «لقد أعادوه . لا بد أنهم قد أعادوه وإلا لماذا عادوا؟» .

وقفت السيارة بعنف، وصرخ صوت سائقها : «من والد المعتقل سليم؟» .

«ـ أنا . . ماذا تريد؟»

«ـ هل أنت أيضاً شتمت الشعب؟».

«ـ نعم وثلاث مرات. ماذا تريد؟».

وهبط رجال الشرطة من مؤخرة السيارة، وأطبقوا على أبي سليم، وأخذوا يشدونه نحوها وهو يقاوم ويتلفت كمن وقع في فخ حقيقي.

«ـ لا.. لن تعملوها معي أنا أيضاً. انني أريد أن أذهب الى الحصاد. لقد جفّ زرعي وسوف تحصده الريح. آخ! أتضربني يا كلب أمام زوجتي وهؤلاء الأولاد الصغار؟ اتركني قليلاً. لقد سقط عقالي. يا أولاد الزنا.. لن أصعد حياً الى هذه السيارة. لا يمكن. ان الله سوف يعاقبكم».

وصعد حياً بالطبع الى السيارة بعد أن طوح به تطويحاً الى جوفها، وقد كان حاسر الرأس، ومنديله يخفق على صارية العربة. وكانت زوجته في ذروة الذرى من الصراخ والشتائم ذات الصدى الأليم المقذع. وعندما زأر محرك السيارة هاج الجواد الشرس وأخذ يصهل ويلوح بأعنته المقطعة كأن يريد ان يمنعها من المسير أو كأنه يعلن استنكاره لهذه الاجراءات، وقد أسقط قبعة احد رجال الشرطة، فهاج الشرطي، وهبط من السيارة مزمجراً باتجاه الجواد، فصاح به أبو سليم: «لا.. لن تعتقله. إنه مجرد حيوان غاضب».

وتحركت السيارة بهدوء، تزفر وتزأر وتتمايل كأنها تحاول ان تجمع أكبر كمية من الغبار تحت دواليبها لتقذفها الى الأفواه المفتوحة دهشة واستغرابا أمام المنزل، ثم اندفعت بأقصى سرعتها بينما وثب الجواد كالراقص في الهواء وهو يصهل صهيلاً فاجعاً وراء سحابة الغبار التي غمرت القرية بأكملها.

**

اجتازت السيارة عشرات الكيلومترات بين الحفر والاغنام الملتاعة من شدة الحر، وأبو سليم يسأل: «الى أين تأخذوننا بالله عليكم يا جماعة؟ قولوا فقط الى أين وعليكم الأمان».

وعندما لم يتلق جواباً من أحد، التفت وراءه بسرعة. كان الجواب خلف رأسه مباشرة، ولكنه أحس بلكزة في خاصرته، فقال متذمراً: «من هذا الوحش الذي يلكزني؟».

والتفت يمنة ويسرة. واذا بالسيارة تغص بالمعتقلين. لقد عرف جميع الوجوه ما عدا بعض البدو الطويلي الجدائل، فشعر ببعض الاطمئنان الى أن له شركاء في هذه المحنة الشديدة الاهتزاز. وسأل مرة أخرى: «الى أين يا جماعة؟».

فهز المعتقلون رؤوسهم علامة الجهل المطبق بما يخص الى أين، وقال أحدهم: «قالوا لنا: سؤال وجواب في المخفر وتعودون الى بيوتكم. وها أنت ترى».

وقال آخر: «قد يأخذوننا الى الهند».

وقال ثالث: «أو الى باريس».

وكانت باريس بالنسبة اليهم نهاية العالم بل يلفظونها كأنها أكثر بعداً من النجوم.

وصاح شرطي: «إما أن تسكتوا، وإما أن أكسر هذه البندقية على رؤوسكم».

فسكت الجميع سكوتاً مطبقاً ومن دون أن ينظروا الى بعضهم البعض، وراحوا يصغون الى صوت المحرك الملتهب يدوي في تلك البراري القفراء.

وبعد زمن طويل، شعر أبو سليم أنه سينفجر لو سكت دقيقة واحدة اخرى، فقال للشرطي من دون أن يرفع رأسه: «ولماذا بالله عليك ستكسر هذه البندقية على رؤوسنا؟».

فأجابه الشرطي مكشراً: «لأنها رؤوس بالية، رؤوس فارغة فراغاً مخيفاً ولم يجد الله ما يعبئه فيها للآن. هيا انطق كلمة أخرى ولن اجعلك تصحو حتى يوم الحشر. لا تنظر اليّ هكذا. لن تخيفني. انظروا جميعكم الى أسفل. تأملوا وجوه بعضكم الجميلة. لا أريد التفاتة واحدة نحو الفضاء ثم كفوا عن الأنين والتذمر. إن من يرتكب جرماً عليه أن يتحمل عاقبته».

وقال أبو سليم: «عاقبته؟! أيّ جرم هذا الذي ارتكبناه لنتحمل عاقبته. لقد اعتقل ابني، فماذا تريدني أن أفعل؟ أن أغني؟ كنا على وشك الرحيل الى الحصاد. التفتْ قليلاً يا ملك الملوك وانظر تحت تلك السحابة الصغيرة. هذا هو حقلي».

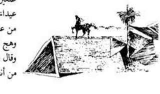
فالتفت الى أبي سليم وسأله ساخراً: «وكيف عرفت أنه حقلك؟».

«ـ من رائحته، من عدد سنابله. انظر. إنه أصفر كالشمع كأن الخوف قد غزا الحقول أيضا. كنت سأمضي اليه هذا الصباح لأتأمل سنابله الرائعة لا لأتأمل هذا الوجه».

وعاد الصمت من جديد، فرفع أبو سليم ذقنه، ووضعها على كتف أحدهم، وأرسل نظراته المتعاقبة نحو السهول المترامية الصفراء عبر الطريق المتربة والتي كانت تتلون بلون اللحم تحت عجلات السيارة القاسية.

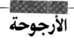
هناك حقله. إنه يبتعد ويتضاءل كوردة كبيرة تنهي تفتحها وتلملم أوراقها عند الغروب وترقد على عنقها حتى الصباح. لقد أصبح حقله صغيراً كالرغيف، كقطعة النقود، كلا شيء. شجرة التين التي كان يتناول طعامه في ظلالها، كانت وحيدة وحدة العانس، ولا تينة تتدلى من عيدانها بينما تراءت له دموعاً أخرى من خلال أصابع الشرطي المسترخية في الهواء الطلق، دموعاً أشبه بثمار صفراء تتدلى من شجرة التين..

من عنق تلك السحابة الرمادية التي جاءت تحوم فوق حقله اليابس كأن الله أرسلها منذ أن علم باعتقاله لكي ترطب تلك السنابل وتقيها وهج الشمس حتى يعود من رحلته الطويلة هذه، ثم انزلق رأسه على ركبة أحدهم، وبدأ يشخر.



وقال الشرطي بعد أن تأكد له أن ذلك الشخير ليس نزوة عابرة من ذلك العجوز النائم المهموم وانما شيء أصيل وتاريخي فيه: «لا لا تشخر من أنفك أيها العجوز».

◁



◁ وأوقظ أبو سليم بأكثر من وسيلة، وأفهم ما يريده الشرطي حرفياً، فهمهم قليلاً ثم تابع النوم، فقال الشرطي بنفاد صبر: «قلت لك لا تشخر من أنفك *ايها العجوز*».

وأجابه ابو سليم بنفاد صبر أشد: «ومن أين تريدني أن أشخر اذا لم يكن من أنفي؟».

«ـ لا تنم».

«ـ لا أنام. اسمعوا يا جماعة. يريدني ان أقضي كل هذا الوقت في التفرج عليه».

وعاد ملهوفاً الى شخيره، فلكزه الشرطي بأخمص بندقيته بقوة: «قلت لك اخنق هذا الصوت المزعج. إنك تثير أعصابنا».

وعندما أدرك أبو سليم ان ما يقوله الشرطي خال من أي نكهة كوميدية، أخذ يشق طريقه زحفاً على ركبتيه وراحتيه حتى أصبح في الزاوية اليمنى من السيارة، ثم وضع رأسه على ركبة أحدهم وتابع النوم.

كان جوف السيارة خليطاً خانقاً من الرؤوس والركب والأنفاس الكريهة، خليطاً متراصاً لا تنفذ منه الابرة إلا اذا ضربت بمطرقة. ومن ذلك استطاع أبو سليم أن يهيىء لرأسه مكاناً ما وينام. وران الصمت على الجميع، وكان جميعهم أشبه برجال لم يمارسوا في حياتهم إلا النوم حتى رجال الشرطة زالت عن وجوههم ملامح الغلظة والتوتر، وأخذوا يحنون أعناقهم وهم يتثاءبون.

وكانت السيارة قد اجتازت المناطق الزراعية، وأصبحت السهول حمراء من كثافة الغبار والقبظ الذي يجعل العين ترى حفنة الغبار الواحدة مليوناً وأكثر. وكانوا يمرون في طريقهم بأسراب من الجمال والرعاة المشبعين بالغبار والقذارة.

وقطع هذا الصمت الطويل صوت ناعس يسأل: «من ينام على ركبتي؟»

فلم يجبه أحد.

وسأل الصوت نفسه بنبرة أشد استياء من الأولى: «قلت من ينام على ركبتي؟».

فلم يجبه أحد، فصاح: «يا شرطي.. هناك من ينام على ركبتي في هذه السيارة ولا يتكلم».

ولم يجبه أحد، فراح صاحب الصوت يلتفت يميناً وشمالاً وقد شعر بالهلع. لماذا لا يجب أحد؟ لماذ لا يتحرك شيء من كل هذه الأشياء؟ هل فقدوا القدرة على الكلام؟ هل ماتوا؟ وكيف يموت الانسان في رحلة قبل أن يصل الى نهايتها؟

كان بدوياً من احدى العشائر الشهيرة بلصوصها وولعها بالطعن والنزال. وقد اتهم بأنه آوى أحد الهاربين من وجه العدالة وأطعمه وسقاه، فجيء به للتحقيق لماذا أطعم رجلاً جائعاً وآواه. كانت شفته قصيرة ومشطورة بوشم أخضر كلون طبيعي للجوع والمسغبة. وكانت أسنانه في تلك اللحظة تلمع في وجه تلك الصحاري الغبراء عارية ومضمخة بذلك اللعاب المرّ، وفوق هذا الحطام الذي بدأ يتحرك ويتصل ببعضه ويتابع مجراه. اذن لم يمت أحد، وكل ما في الأمر أنهم لا يكترثون به، ولذلك لم يجب أحد عن سؤاله، فثارت ثائرته، واعتبر حياته كلها مرهونة بالاجابة عن هذا السؤال، وصرخ بانفعال بلغ القمة: «طوال عمري وأنا أعرف أن لي ركبتين. وأنا الآن لا أجد إلا واحدة».

فقال الشرطي: «كفاك صراخاً أيها الماعز. هيا قم وابحث عنها. هيا إنني آمرك بذلك، ولكن اذا تحركت من مكانك جلدتك حتى الموت».

واهتزت السيارة، وترنحت ذات اليمين وذات الشمال وهي تمر فوق عدد من الحفر، فاختلط ذلك الخليط، وتبدلت أوضاع المعتقلين بصورة غير ارادية، وطار صواب ابو سليم: «أيها الاخوان. كان هناك شيء كالحجر أرقد عليه. أين هو؟ شيء وسخ ومع ذلك أين هو؟».

فأجابه البدوي: «إذن أنت هو الذي كان ينام على ركبتي».

«ـ قلت لك: شيء ما أضع رأسي عليه، ولا يهمني إن كان ركبتك أو ركبة فرسنا التي في الحقل. والآن استغني لك عنه. لقد حطم رأسي على كل حال».

«ـ آه جازاني الله. كان يجب أن أدعك تنام على بطني فهو أكثر ليونة. أغرب عن وجهي والا حدث ما لم يكن بالحسبان».

فصاح الشرطي: «ماذا هناك يا دواب؟ أنت.. ألم تجد ركبتك بعد؟».

«ـ نعم.. وجدتها، ولكنها متسخة بلعاب هذا العجوز».

ومد أبو سليم يده، وصفع البدوي على وجهه: «قلت لك إني لم أكن أعلم أنها ركبتك. ولو أنني كنتِ قد رأيتها بهذه القذارة لما استعملتها كوسادة لي اطلاقاً بل لكنت قد قطعت رأسي واستعملته عوضاً عنها».

وقال البدوي فزعاً وباكياً: «أنت ترى أيها الشرطي أنه ضربني ولم تفعل شيئاً. سأقول للذين أعلى منك».

فقال الشرطي لأبي سليم: «أيها العجوز القذر. لن تدعنا نصل بسلام. إنك تخلق لنا المشاكل في نومك وفي صحوك. تسأل في الوقت الذي يجب أن تجيب، وتجيب في الوقت الذي يجب أن تسأل. هيا. كلمة واحدة فقط وأجعل أحدهم.. بل هذا البدوي بالذات يركب على ظهرك حتى نصل».

فقال ابو سليم كمناقش حول طاولة مستديرة: «وأنت أيها الشرطي.. منذ ان انطلقنا بهذه السيارة لنلاقي مصيرنا وأنت تتدخل فيما يعنيك وما لا يعنيك وأنا أغض الطرف.. وأنا أقول بعد قليل سيتحسن سلوكه.. بعد لحظة يقلل من أخطائه، ولكن دون جدوى كأنك تعتقد أن الله خلق العالم وهو يلبس خوذة، ولذلك منذ الآن وصاعداً قد يركب على ظهري وقد أركب على ظهره فلا علاقة لك بالموضوع. نحن من الشعب والدولة معنا. وهذا الكلام ليس من اختراعي بل سمعته من الراديو بأذني هذه. والراديو لا يكذب لأنه ليس انساناً. لقد قال إننا نحن الشعب، فمعنى ذلك أننا نحن الشعب».

والتفت الى رفاقه ليرى تأثير كلامه وتحليله على وجوههم، فوجدهم نائمين، فضحك لنفسه، وصمت وهو يتمتم بكلمات غير مفهومة ظاهرة الهدوء والاستسلام وباطنها أعظم الغضب والاستفزاز في العالم. وهنا قال شرطي كان صامتاً طوال الوقت، ومخفضاً قبعته على عينيه اتقاء للشمس اللاهبة: «من هذه القاذورة التي تقول إنها الشعب؟».



ولما لم يجبه أخذ يهدر كالمجنون: «من كان يثرثر طول الوقت ولم يؤدبه احد؟».

ونهض منحنياً، وأخذ يدوس على أعضاء المعتقلين المختلطة ببعضها وهو يرتجف من رأسه حتى أخمص قدميه. وتصلبت وجوه الجميع من الفزع، وراحوا يزحفون منكمشين الى الوراء في جوف السيارة المحرق.

«ـ قلت من الذي كان يثرثر عن الشعب؟».

فقال له زميله: «ذلك العجوز الذي ينظر اليك كأرنب، ولكن دعه..».

وهمس في اذنه: «ممنوع الضرب في الآليات».

فعاد الشرطي الغاضب الى مكانه ليخفض قبعته من جديد على عينيه، وعاد معه الصمت المتوتر الى جو السيارة. ولكي يحفظ أبو سليم ماء وجهه، وبعد أن اجتازت السيارة عدداً من الكيلومترات كان خلالها يقلب الموضوع ويمحصه من كل جانب، قال والاتكال على الله: «أنا القاذورة التي كانت تتحدث عن الشعب».

فانتفض الشرطي الصامت من رأسه حتى أخمص قدميه، وقال لزميله متوسلا: «دعني أنهض وأحطم رأس هذا الحيوان».

«ـ ولماذا تكسره؟ ألا ترى انه فارغ؟!».

وقال أبو سليم وهو يشير الى رأسه: «لا.. ليس فارغاً. واذا كان فارغاً من شيء، فمن أية ذرة من المودة تجاهكم».

وقال الشرطي لزميله بتوسل حقيقي: «أرجوك أرجوك. دعني أحطم شيئاً في جسد هذا العجوز والا فقدت توازني».

«ـ لا تستشرني في مثل هذه الأمور. تصرف تلقائياً. اتخذ الموقف الذي يكرس مبادئك في الحياة دون استشارة الآخرين».

وتابع ابو سليم: «لنفترض ان رأسي فارغ كما تدعي، ولكن قل لي بالله عليك: هل تعتقد أن الذي تحت قبعتك هو رأس. أبداً. إنه شيء ما..».

وجحظت عيناه فجأة، وتقلص فمه متخذاً شكل سياج من الدم حول أسنانه التي غزاها الدم أيضاً. وهوى عليه الشرطي بعلبة أخرى من السردين، ونهض يرفسه رفساً دقيقاً ومحكماً ويصفعه بيده وهو فاغر العينين، مقلوب على ظهره، وأطرافه الأربعة مشرعة في الهواء كأرجل الكرسي.

«ـ يكفي.. ممنوع الضرب المبرح في الآليات».

ولكن الشرطي تجاهل هذه الحكمة تجاهلاً تاماً، وتابع ضرب العجوز الذي قاوم بعض الشيء ثم هدأ ووجهه على حديد السيارة الشاحنة، وتمتم: «لقد حطم أسناني. يجب أن أكون الآن في الحصاد لا في هذه السيارة».

وتأزم الحوار الانساني بين رجال الشرطة، فقال أحدهم: «قلت لك انه المسؤول. هيا بلط البحر».

وجلس الشرطي لاهثاً بينما تحرك فلاح ما في آخر السيارة قائلا: «ما هذه الضجة؟ نريد أن ننام».

وعاد الصمت من جديد الا أن أبا سليم كان لا يزال غاضباً وحانقاً ووجهه يتقلص وينبسط كغدة ملتهبة. وكان يراقب الموقف بدقة وبعينين صغيرتين مستديرتين، متحيناً الفرصة المناسبة كي ينقض على الكلام. وكان الشجار الهامس بين رجال الشرطة لا يزال مستمراً ومتأججاً.

«ـ قلت لك انه المسؤول. لا تدعني أنهض مرة أخرى وأقذفه من السيارة».

«ـ أنت مسؤول عن مصيره».

«ـ ومن هو حتى أكون مسؤولاً عن مصيره؟».

وانبعث صوت ما من نهاية السيارة.. صوت فلاح عجوز يحمل في رأسه ذكرى جميع الأشخاص الذين ولدوا وماتوا واحتضروا في هذه المنطقة، وفي صوته نبرة العظماء الذين يضطرون في معظم الأحيان الى أن يفندوا عظمتهم حرفاً حرفاً في الأمكنة غير المناسبة، في المجالات التي تكتم الصوت البشري كما تكتم النوافذ المغلقة صوت المسدس: «فعلا ومن هو حتى تكون مسؤولا عن مصيره؟ يجب ألا يستمر الجدل حول هذا الموضوع أكثر من ثانية ولكن طالما كان الطريق طويلا، ولا بد للانسان من أن يجد شيئاً يتسلى به.. أحب ان أقوم بتسليتك وأقول: عندما كان العشرات يأكلون على مائدته لا أظنك كنت تلبس هذه القبعة التي ما تنفك تنفضها وتمسحها بمرفقك كأنها من الدمقس أو الحرير الهندي. هيا تعال اضربني، فأنا مشتاق الى نوع آخر من الألم غير الذي أحسه في أعماقي. لقد كانت مواشي البدو الظامئة تنهل شهوراً وشهوراً من نهره الأزرق الجميل وهي معتوقة الأرجل، وبساتينه مباحة في كل الفصول. عشر سنوات وخيوله تصهل مرحبة بضيوفه. وعندما كانت حتى الكلاب الضارية تأكل من لحم ضحاياه في الاعياد وغير الأعياد لحماً أحمر لن يراه جيل من اجيالنا بعد الآن، كان أمثالك يسيل لعابهم من أجل قطعة من هذا اللحم الزنخ (وأشار الى علبة السردين) إن زوجتي مستعدة أن تطعن رأسها بالمقص ولا تشم رائحة مثل هذا اللحم. أعوذ بالله! كل معوز وكل عابر سبيل وكل ذو فاقة أو عاهة، كان يأتي، كان يدخل من دون ان يقرع الباب لأن الباب كان مفتوحاً باستمرار. عشر سنوات والملاعق الفضية تغسل بالمئات في مياه الآبار.. الآبار التي ليس فيها من الماء الآن ما يكفي لحلاقة ذقنك أيها السيد..».

ثم التفت العجوز، وصرخ في اذن جاره البدوي: «أتفهم ما أقول يا ذا الجدائل الطويلة؟ طبعاً لا، ولكنك لو كنت تفهم لنهضت ووثبت كالفهد لتمسح علبة السردين بجلبابك وتعيدها اليه. جبناء وتعساء، والله وحده كفيل بازالتكم الواحد بعد الآخر».

فقال البدوي: «أتعني أن....».

«ـ نعم أنت. أنت والآخرون. لا أعرف كيف ان تلك الفيافي البعيدة الساحرة، تلك النجوم والرياح والأرض الصلبة الرائعة، تنتج هذا الذل والأيدي المهزوزة على الركب».

فقال البدوي: «لم أكن كذلك في يوم من الأيام». □





كارثة المعرفة الانسانية في ثوبها الجديد

حسن المصري

كاتب من مصر

■ يتميز الانسان بخواص كثيرة تميزه عن غيره من الكائنات الأخرى التي خلقها الله، ويجمع علماء الاجتماع على ان أهم هذه الخواص هي خاصية «المعرفة». وهناك من النظريات الحديثة ما يؤكد ان بسبب هذه الخاصية أصبح لزاما على الانسان ان يتعرف على كل ما يدور حوله منذ مولده الى ان يتوفاه الله. وخلال رحلة التعرف هذه يقوم الانسان ايضا بزيادة حصيلته من المعرفة وبنقلها من مكان الى مكان ومن جيل الى جيل. وقد ثبت ان المعرفة التي توصل اليها الانسان عبر تاريخه الحضاري لم تتم بصورة متكاملة ولا تم التوصل بأقصر الطرق الى التعرف على جوهر الاشياء. ويرجع السبب في ذلك الى ان التعرف على الكون من حولنا وما يحويه يتم بالتدريج وعبر أزمنة متتالية وحقب تاريخية متعاقبة. ويحق لنا القول ان زماننا هذا يمتاز عن الأزمنة السابقة عليه بأن المعرفة الانسانية فيه وقد صارت شاملة ومتاحة لعدد اكبر من البشر من خلال وسائل التعليم والاعلام والثقافة بشكل لم يحدث للبشرية من قبل، فقد كانت المعرفة في الماضي قاصرة على فئات من المجتمع تحتكر ما تتوصل اليه من معارف وتتداوله في سرية تجعل عامة الشعب عبارة عن قطعان من الماشية أسلمت قيادها لمن يملك المعرفة.

ووسائل تحصيل المعرفة عند الانسان متعددة يمكن حصرها في العقل والتجارب المباشرة التي يستخدم فيها الانسان احد الحواس الخمس أو كلها والاحاسيس، ويضيف بعض العلماء الى ذلك العواطف والتجارب الوجدانية حيث يرون أنها تثري الخبرة وتزيد المعرفة.

ومنذ ان سعى الانسان في الارض شغل بملاحظة العالم الذي يحيط به، وقد أدت به الملاحظة الى معرفة عناصر البيئة التي يعيش فيها مما جعله يحاول استنباط القوانين التي تحكمها. ولكن بسبب قصور أدواته وعدم وجود تراكمات معرفية سابقة ارجع الانسان الكثير من المظاهر التي تحيط به الى قوى خارقة لم يستطع لفترة زمنية طويلة في تاريخه ان يحدد كنهها. ويتفق الكثير من العلماء على انه رغم قصور أدوات الانسان في تحصيل المعرفة لعدة قرون الا ان المعرفة التي توصل اليها في بداية تاريخه الحضاري كانت كافية ومناسبة لاحتياجاته حسب العصر والظروف التي كان يعيشها آنذاك لأنه لم يكن هناك حاجز بين الدين والفلسفة والعلم في مجالات المعرفة التي توصل اليها الانسان في تلك الفترة، فقد تداخلت هذه العناصر معا ـ في تلك الفترة في محاولة ناجحة الى حد كبير لفهم وتفسير عناصر الكون من حول الانسان، كما تداخلت لتحديد الطريق المناسب لتعامله معها سواء كانت هذه العناصر طبيعية مرئية وملموسة أو فوق الطبيعية ولكنها محسوسة التأثير.

وقد استمر الحال على هذا المنوال حتى جاء عصر النهضة الاوربية الذي أتاح الفرصة كاملة امام ما عرف فيما بعد باسم «الثورة العلمية» لأن تصبغ كل شيء في حياة الانسان بصبغتها المباشرة بعد ان مهدت لها المعارف الانسانية بارهاصات فكرية واجتماعية لعدة قرون ترتب عليها سقوط النظام الاقطاعي وانهيار سلطة الكنيسة. ونتيجة لذلك حل نظام اقتصادي جديد ـ بدلا من النظام الاقطاعي ـ يعتمد على التجارة ويقوم على مبدأ «الحرية الفردية»، وأصبح العقل الانساني هو «السيد والقائد» بعد انهيار تسلط وارهاب الكنيسة. وجاءت «الثورة العلمية» لتجعل الانسان هو «محور الكون» وهو الذي لا بد من ان يسيطر عليه من خلال «إعمال العقل والاستخدام الامثل للمعرفة»، ولهذا كان التوجه الى «البيئة الطبيعية المادية» التي يمكن التعرف عليها عن طريق العقل هو الشاغل الأكبر للانسان منذ عصر النهضة وحتى الآن. وقد بلغ الايمان بالعلم التطبيقي درجة عالية جعلت العلوم الانسانية تسعى باصرار لأن تستخدم مناهجه ووسائله وأدواته البحثية في التوصل الى نتائج وقوانين في مجالاتها تخضع للقياس كما هو الحال في مجالات العلوم التطبيقية.

ومنذ تفجرت الثورة العلمية طرأ تغير نوعي وكمي على المعرفة الانسانية وأصبح التطور العلمي صنواً لها على كافة مستوياتها وساعد تحول العالم الى قرية صغيرة في ظل وسائل الاعلام الحديثة على انتشار المعرفة الى أي مكان على سطح الكرة الارضية مهما بعد عن مراكز المعرفة او قل ما يملكه من امكانيات. ولكن الملاحظة الجوهرية في هذا الشأن أن مراكز المعرفة ـ وكلها في حوزة الغرب الرأسمالي ـ الذي فجر الثورة العلمية واستحوذ على نتائجها خبرتها وخبراتها المصرفية ـ أصبحت تتحكم في انواع المعرفة التي تسمح لها بالانتشار بين عدد اكبر من البشر، وبذلك عادت البشرية الى عصورها الاولى ايام كانت المعرفة قاصرة على فئات معينة في كل مجتمع ولكن في صورة تناسب العصر وهي احتكار الدول لأنواع محددة من المعرفة ولكنها مؤثرة. والمعرفة التي يسمح بتداولها أصبحت متاحة لأي شخص في سهولة ويسر عن طريق الجريدة والكتاب والراديو والسينما والتلفزيون، أما تلك التي تحتكر فقد أصبحت في مستوى المواد الاستراتيجية التي تحدد مستقبل وحياة العديد من الدول لعدة سنوات مقدما. وفي ضوء هذا التصنيف تعددت التخصصات وتنوعت المعارف، كما تعددت طرق البحث والقصص ولكنها جميعا تعتمد على العلم كأحد أهم مكونات المعرفة الانسانية اليوم.

واضافة الى هذا التصنيف وبسبب التطور العلمي الذي وصلت اليه الانسانية أصبحت الظروف الاجتماعية لكل مجتمع هي التي تحدد أبعاد وحجم المعرفة المتاحة لأفراده، وبسبب العلاقة الوثيقة بين غنى موارد المجتمع وتطوره العلمي من ناحية وتنامي المعارف لدى أفراده من ناحية أخرى ثبت ان للغرب الرأسمالي ـ بكل المقاييس ـ اليد العليا في هذا المجال دون منافسة حتى من دول الشرق الغنية وعلى رأسها الاتحاد السوفييتي. وقد ثبت صدق هذه النتيجة خلال السنوات العشر الاخيرة في ضوء مجموعة الاتفاقيات التي جرى توقيعها بين المؤسسات العلمية في روسيا من ناحية وامريكا ودول غرب اوربا من ناحية أخرى في مجالات المعرفة العلمية والتقنية للعمل على تطوير وتحديث ما هو قائم لديها منها ونقل الاحداث اليها وذلك خلال السنوات القليلة القادمة. والمشكلة المركبة التي تعاني منها شعوب العالم الثالث ـ وشعوبنا العربية من بينها ـ هي ان الحصول على انواع المعرفة المؤثرة في حياه ومستقبل الشعوب أصبح ذا تكاليف عالية جدا ينوء بحملها أغنى مجتمعات هذه الشعوب. ومن العجب ان يدور داخل العديد من هذه المجتمعات جدل عقيم حول أيهما أفضل لأبناء المجتمع النامي.. توجيه الانفاق الى خطط التنمية.. أم الى استيراد المعرفة؟ متناسين أن القضية واحدة وان خطط التنمية الاقتصادية والاجتماعية تحتاج عند الاعداد لها وعند تنفيذها الى حجم لا بأس به من المعرفة الواجب توافرها لتحقيق حد أدنى من النجاح والتقدم. وعلى الجانب الآخر نلاحظ ان دول الغرب الرأسمالية عند سماحها بقدر من المعرفة لأي مجتمع من مجتمعات العالم الثالث بالاضافة الى حصولها اعلى التكاليف فانها:

١ـ لا تقدم أحدث ما وصل اليه العلم والمعرفة لديها بل تقدم ما تدعي أنه يناسب ظروف وخبرات وامكانيات مجتمع العالم الثالث وابنائه.

٢ـ تحرص على أن يكون فريق من أبنائها هي مسؤولا لعدة لعدة سنوات عن توفير سبل المعرفة وتطوير امكانيات المجتمع المشار إليه.

٣ـ يتم نقل الخبرة الى المجتمع بطريقة منقوصة حتى يظل دائما في حاجة ماسة ومستمرة الى مساعدة وتوجيه الدولة المانحة.

ومن هنا يؤكد الكثيرون ان «هيمنة» الغرب على دول

العالم الثالث في السنوات الأخيرة عن طريق احتكار «المعرفة العلمية» قد أصبحت اكثر تأثيرا على أبناء هذا العالم ـ بالاضافة قضية الديون ـ مما كان عليه حال هذه الهيمنة، أيام الاستعمار العسكري. ومن هنا يتوقع ذوو الرأي الصائب من حكماء العالم الثالث ان تتأخر ثورة هذه الشعوب على تلك الهيمنة بسبب تأثيرها السلبي على شخصية أبناء هذه المجتمعات من ناحية وبسبب اختفاء الرموز الاستعمارية التي كانت تلهب قديما الشعور الوطني وتدفعه الى المقاومة والموت طلبا للتحرر. والسؤال الذي يفرض نفسه علينا هو: هل يمكن استثناء شعوبنا العربية من هذه الكارثة التي كان الغرب الرأسمالي يخطط لها منذ عدة عقود مستفيدا من تقدمه وتأخرنا ومن تطوره وتخلفنا خاصة وأننا جميعا ابناء مجتمعات ذات حضارات قديمة ولها تاريخ طويل في خدمة المعرفة الانسانية لا ينافسنا فيه اي مجتمع آخر؟

من المؤكد اننا نستطيع ذلك لو أدركنا عمليا أبعاد ما سوف تكون عليه احوال مجتمعنا العربي بعد أقل من عشرين عاما لو ظل الحال في علاقاتنا بالعالم والمعرفة على ما هو عليه الآن. □

الاسطورة والنص الشعري المعاصر

محمد عبد الرحمن يونس
كاتب من سورية

■ الحديث عن الأسطورة وتوظيفها في النص الشعري المعاصر ـ وان تشعب وتعددت مشاربه واتجاهاته ورؤاه ـ لم يستطع حتى الآن بلورة نظرية نقدية بمنهج نقدي له سماته وخصائصه المعينة، التي يمكن أن تضيء الخطاب الشعري المعاصر، وتفهم بنيانه ومكوناته الرؤيوية. إن معظم الدراسات النقدية التي تناولت الأسطورة في النص الشعري المعاصر، هي دراسات انطباعية تأثرية سريعة، حامت حول النص وظروف تشكله، ومفهوم الأسطورة التي استخدمها وعلاقتها بقشرة النص الخارجية من دون أن تضيء المكونات الشعرية الداخلية والدلالات العميقة التي يريد الشاعر بناءها في النص الشعري العربي.

ان النص النقدي لم يستطع محايثة الفضاء الشعري الـذي يحاول النص الشعـري تشكيله وتـوليده، وفق مفاهيم متعـددة ومتـداخلة متشابكة، لأن هذا النص ـ النقدي ـ إما أن يدرس الأسطورة بوصفها تراثاً تتداوله الأمم وذاكرة الشعوب، وإما بوصفها معادلا موضوعياً لما يعـانيه المجتمـع من ظروف استـلاب وتشيؤ، وتدنٍ في العلاقات الانسانية السائدة في نسق الحياة العربية.

إننا لا ننكر دور الأساطير في آداب الشعوب وفنونها، قديماً وحديثاً، إنها «ما تزال إلى الآن منبعاً غزيراً يستقي منه الأدباء والرسامون والمثّالون، وغلبت قديماً على الشعر الملحمي، وعلى المسرحيات المأساوية»[1].

وهذه الاستمرارية التاريخية لهذا الحضور الاسطوري المكثف في نسق الحياة العربية، السياسية والاجتماعية والدينية والأدبية، كان من شأنها ان تؤسس لمنهج نقدي أدبي، يستـطيع في آن، أن يدرس البنيات الـذهنية للانسان العربي من جهة، ومدى تأثير هذه البنيات على النص الشعري العربي من جهة أخرى.

***

للنص الشعري العربي المعاصر خصوصيات، من أهمها: الحلم والاسطورة والتخييل، والرمز، والغموض، والتركيبات السيريالية التي تمتزج بلغة الصوفية، كالنفري والحلاج والسهروردي وابن العربي وغيرهم، بالاضافة إلى الهذيانات العالية التي تتضخم بحيث تبدو عملية ضبطها صعبة جداً، بل مستحيلة أحياناً. هذه الخصوصية ـ ولأن الشعـراء لم يستـطيعوا توظيفها إبداعياً ـ فرزت نصوصاً شعرية مترهلة لا علاقة لها بالابداع والفن، وأصبح النقد العـربي المعاصر عاجزاً عن وضع مقاييس فنية ونقدية، يمكن بواسطتها التميز بين النصوص الابداعية الجادة، وبـين النصـوص التي تدعي الابـداع. هذه النصوص اللاابداعية فرزت بدورها نقاداً لا ابداعيين، وهذا الفرز لا يخلو من مقاييس ايديولوجية، ومواقف سياسية تحددها سلط ومـواضعـات كثيرة. والنصـوص الشعـرية التي أقحمت في ساحة الشعر، فرزت بدورها نصوصاً نقدية طاغية، لم تعالج الا العلاقات الظاهرية التي ارتسمت في فضاء النص الشعري، دون أن تحاول فهم رؤية النص الكلية، وحركته المتنامية، وامتداده عبر ثنائية الزمان والمكان.

***

الأسـطورة بوصفهـا تاريخـاً أو تراثاً، أو بنية ذهنية، حددت ابستيمـولـوجيا معـرفية خاصـة بكل شعب من الشعوب، ينبغي أن يكون لها دور آخر في تشكيل نص شعري مغاير لوضعها التاريخي والتراثي، وللبنية الذهنية للشعـوب التي شكلتهـا واعتنقتها طوال أحقاب زمنية، وفترات تاريخية لا تزال تعمل بمؤثراتها في بنية الحياة المعاصرة.

ان كثيراً من الشعراء المعـاصرين، حينـما يوظفون الأسطورة، فإنهم يوظفونها من باب المباهاة، ـ أو تحديداً التباهي بمعرفتها ـ أو من باب التأثر بشعراء رواد سبقوهم إلى فهمها واستيعابها، فتبدو قصائدهم سحابة صيف قلما تصل أفقاً، وتفتقر الى الامتداد والخصب.

القاعدة السابقة ليست عامة، فهناك نصوص ابداعية في الشعـر العربي المعـاصر حاولت ان تشكل انسجاماً داخلياً وتلاحماً بين «الأنا الشاعرة» و«النحن الجماعية». إذ بدأت رؤية الشاعر تتسع عن مدلول الاطار المرجعي والتاريخي للاسطورة، وبدأت تتعمق وتتشح برؤية شبه شمولية للحياة والكون، هذه الرؤية أهم سماتها الرفض والادانـة، إذ دفعت كثيراً من الشعراء الى رفض وظيفة الحـارس الأمـين لامتيازات الـطبقة المتسلطة وخطاباتها الفكرية والايديولوجية، وخلقت عند الشاعر ايديولوجيا مضـادة، كان من شأنها ان تدفعـه ليتجه الى المجموع الانساني. بعض الشعراء استطاع أن يوظف الايديولوجيا بعيداً عن الافتعال والمباشرة، والبعض الآخر لم يستطع فكـاكـاً من شعـاراتها، فبدت القصيدة أشبه بالبيانات السياسية. وبدا توظيف الاسطورة فيها، يفتقر الى الفهم الـواعي لحركية الـرمز الاسطوري وتناميه، وتناصه مع حالات انسـانية تاريخية ومعـاصرة. والتـوظيف الناجح للأسطورة لا يكون إلا من شاعر أعلن انتماءه للمجموع الانساني وثـار على ظروف قهـره، والانتماء والثورة هنا سمتـان أصيلتان في النص الابداعي الذي يستطيع أن يكتب لنفسه الخلود والتواصل مع القراء.

«فـالشعر العظيم كان دوماً مؤشراً على ثورة مستمرة تستمـد أصـالتهـا وقوتها من ثورة الانسان على شروطه الراهنة باتجاه شروط أكثر انسانية، وعندما يتوقف الشعر عن أن يكون هذه الثورة يصبح جزءاً من قوى المحافظة والرجعية القائمة في الواقع والتي لا بد من تخطيها»[2]. إذا كانت الأساطير والميثولوجيات القديمة تؤكد على أن الموت الاسطوري ما هو إلا إشعار بالعودة الى الحياة ثانية، فإن النص الشعـري العـربي المعـاصر حاول تعميق رؤيا الانبعـاث وأصرّ عليهـا، وأدان جمود وثبـات وانحطاط الأزمنة القديمة والحديثة التي كرست نفسها بألف اسلوب وطـريقـة، لكسر شمـوخ بني البشر، وبـالتـالي اذلال هامـاتهم، ورغم التفـاوت في طبيعـة رؤيا النصـوص الشعـرية الابـداعية الحـديثـة، فإن قاسماً مشتركاً يحدد ملامحهـا، ويؤطـرها داخل رغبة جامحة، هدفها اشعال فتيل اللحـظة الحضـارية والفكـرية لتبـديد سحـائب الظلام، والموت الفردي والجماعي والعلني، والانتهاكات التي تفـرضهـا شرائح اجتماعية معينة ـ واتتها ظروف لا خصـائص لها، للوصـول والتسلق ـ على شرائح أخرى عانت وتألمت، وحلمت بالشمس والبحر، والسماء الصافية.

***

إن الفهم الواعي لحركية التاريخ وصيرورته، وطبيعة الصراع الطبقي بين شرائح المجتمع ـ والتي تحاول السلط البـورجـوازية الغـاء، ومحاربة كل ما يؤدي الى توهجه واشعاله ـ والايمان بتنامي دور المضطهدين، يدخل ضمن بنية الـرؤية الشعـرية المعـاصرة، وبـالتالي فإن توظيف الاسطورة في القصيدة المعاصرة جاء تجسيداً لرؤية المثقف الثوري، وحضوراً لها، وأن ساعة الانبعاث الحضاري، والحضور الانساني لا بد آتية.

إن توظيف الاسـطورة في النـصـوص الشعـرية الابـداعية، ليس اطاراً مرجعياً للتراث والماضي لمجرد الاستفـادة من امكـانـات الـرمز الاسطوري، كما ترى الحساسية النقدية التقليدية التي هيمنت على ساحة النقد الأدبي العربي، منذ أكثر من نصف قرن، ولا تزال تهيمن ◁



حتى الآن بفعل بعض التيارات الفكرية التي توجهها. وأعتقد أنه قبل أن يكون عودة للتراث والماضي، هو عملية ابداعية جمالية وفنية ناضجة، ومن أهم شروط نضوجها الايمان بضرورة بناء انسان قادر على تخطي زمن الفواجع، قادر على التفكير والابداع والخلق، وليس أسيراً للنص التاريخي والتراثي الذي يهيمن على ذهنية الانسان العربي. التوظيف هو موقف فكري ريادي ووجداني وجمالي. إنه تهديم لبنيات تاريخية فارضة نفسها إما نتيجة القمع التعسفي، والرؤية الأحادية الجانب، وإما نتيجة الموقف الانهزامي المترسب في أعماق الذات المستلبة، وهو بنـاء بنيات جديدة لانسان جديد، قادر على التفكير والثورة والبحث عن بديل، والتوظيف ليس ناتجاً عن ترجمة الغصن الذهبي «The Golden Bough» لجيمس فريزر، كما يرى بعض النقاد. إنه عملية جمالية ملتزمة تنـطلق من رصـد الـذات الشـاعـرة لمأساة الـ «نحن الجماعية»، وهـذا الـرصـد من شأنه تثوير الجماعات، ودفعها لتغيير واقعها المحاصر والمقموع.

ان عملية التوظيف هذه هي لغة استشراف المستقبل، إذ تسـاهم في صياغة تشكيل جديد له من خلال تثوير الحاضر، واضاءة للتجربة الجماعية في رحلتها الحضارية، وتأكيد لفاعلياتها وقدراتها، وهي رغبة عميقة في خلخلة كيانات التسلط والظلم الاجتماعي، واثارة الحاضر وتعرية جوانبـه الـظلامية، إنها كشف عن رؤى الجماعات الانسانية وتطلعاتها إلى بنى جديدة، وخطابات جديدة، مغايرة لهذا النسق الذي يسير في منحى واحد. وتكمن أصالة التوظيف في قدرته على أن يبشر ويعمل على نهاية الطغيان، أيا كانت أشكاله، وذلك بخلق نص شعري قادر على خلخلة ما هو متعارف عليه من قيم استبدادية، وقـوانـين تعسفية، والتوظيف في كثير من النصوص الشعرية الحديثة، لا يخلو من ادانة واضحة، لظاهرة التردي الحضاري التي هيمنت على بنية الحياة العربية، وللترسبات الغيبية، التي لا تزال تغلف الذهنية العربية. وهو رحلة كشف وسبر لخبايا الذات ومواجهتها بصدق، وأكثر ما يتجلى ذلك عند الشعراء: خليل حاوي وصلاح عبد الصبور، وأمل دنقل. ويمكن القول ان توظيف الاسطورة رحلة تأمل فكري لمعاينة شقاء وعبودية الانسان، منذ تشكلاته الأولى، وتوظيفها ـ إذا كان ابـداعياً ـ إنما يصدر عن رؤية تسبر مكمن الأشياء والانسان، والعلاقات بمختلف أشكالها، والتي تسود مجتمعـاً من المجتمعـات، واستخـدامهـا في النص الشعري، يعبر عن التحام فعال بين «أنا الشاعر» و «نحن الجماعة»، ولا أقصد بهذا الالتحام أن تتضخم القصيدة وتتشنج بالشعارات والايديولوجيات. إن امتلاك الشاعر لرؤية ذاتية ومستوى جمالي من الـوعي الانساني لحركية المجتمع والحضـارات، من شأنه أن يجعل أشد قضايا الـذات في خصـوصيتهـا وفـرديتهـا، تبدو وكأنها قضايا الانسانية جمعاء. لأن الشاعر والفن عموماً لم يعودا جزءاً مفصولاً عن مجمل حركة الواقع، وشرف الشعر والشاعر في قدرتهما على الانتماء الى حركة المجموع الانساني، ومعاينة آماله وطموحاته لاحداث شرخ في زمن الطغاة، ومواجهته تمهيداً لتبديل جديد عنه، و «لم يكن للشعر ان يتحقق كفـاعلية تاريخية اجتماعية واستقصـاء للوجـود والموجودات خارج المواجهة»[3].

* * *

النص الشعـري الأصيل، بلغتـه ورمـوزه وأساطيره قادرة على تأسيس رؤية جديدة، ترفض أن تتـواطأ مع الترسبات الغيبية التاريخية من جهة، ومع سلطة المجتمع بكل رموزها من جهة أخرى. أما إذا كان استخدام الرمز الاسطوري من باب التباهي بمعرفة دلالاته وأبعاده، أو في رصده لذاته، أو من باب تقليد الآخرين باعتبار ذلك فعـلا حداثياً، فإن هذا الاستخـدام يساهم بطريقة أو بأخرى في موت القصيدة، وافلاس الشاعر في آن.

يرى د. احسان عباس أن الشاعر الحديث قد اقتصر في استخدام الرموز الاسطورية على دلالات محددة، مما جعل النصـوص الشعـرية المعـاصرة متقـاربـة ومعادة ومكرورة، وأهم هذه الدلالات في نظره هي:

١ـ التعبير عن القلق الروحي والمادي باستغلال رمز الجواب.

٢ـ التعبـر عن البعث والتجـدد باستخدام الرموز: تموز ـ العازر ـ المسيح.

٣ـ التعبير عن عذاب الانسانية ومعاناتها باستخدام رموز: المسيح وبروميثيوس وسيزيف[4].

ان التـوظيف الابداعي للاسطورة هو احداث آفاق جديدة ومضيئة أمام النص الابداعي، تجعله قادراً على أن يكون متجاوزاً ومتخطياً، للنسق الشعري المكرور، الـذي طالعتنا به النصوص التقليدية، في خصائصها، وموضوعاتها، وطريقة بنائها.

انـه «فتح لبؤرة اشعاعات داخلية وخارجية فيه»[5]. وذلك لأن الاسطورة تمثل «بؤرة دلالية تعددية تتوحد فيها الـذات الفـردية بذوات أخـرى اسـطورية، أو تاريخية أحياناً، هي تنامٍ وتفرع وتجلٍ للذات الفردية في وجوهها المختلفة»[6].

ويبقى توظيف الرمز الاسطوري، في النص الشعري الحـديث والمعـاصر، جزء من عملية معقـدة متشابكة، تتضـافـر عدة أسبـاب لمشروعية تواجدهـا ـ ومن العسير معـرفـة أوجه تشابكها وتداخلها كاملة ـ إلا انها تدخل ضمن اطار رؤية فكرية وفنية وتاريخية، وانسانية، تسبر غور الذات والعالم لاكتشاف خباياه، ومن ثم تتوحد مع مسحوقيه، وتستشرف مستقبلاً لأولئك الذين يصر العالم المعاصر بقوانينه، وسلوكياته، وسلعيته، على نفيهم خارج حدوده، موصـداً بواباته أمام فرحهم، مسلطاً سياطه، سارقاً خبزهم، وضوء الشمس من خلايا دمائهم. □

١ـ جبور عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، بيروت، الطبعة الأولى، آذار/مارس ١٩٧٩، ص ٢٧٥.
٢ـ جلال فاروق الشريف، الشعر العربي الحديث، الأصول الطبقية والتاريخية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٧٩ـ ص ١١٢.
٣ـ محمد بنيس، مجلة كلمات (البحرين)، العدد ١، ص ٦٥.
٤ـ اتجاهات الشعر العربي المعاصر، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، الطبعة الأولى، شباط/فبراير، ١٩٧٨ ص ١٦٧.
٥ـ كمال ابو ديب، مجلة فصول، العدد الثالث، المجلد الرابع، مايو/ ابريل ١٩٨٤، ص ٥٦
٦ـ كمال أبو ديب، مجلة كلمات، العدد الثاني، ص ٤٠

من قصيدة النثر، الى قصيدة الحرية

حكمت الحاج
شاعر من العراق

■ هنـالك الكثير من عدم الجدوى في أي بحث عن وظائف للشعر، أو غايات. فلكيْ نُجيد قراءة قصيدة ما، ليس لزاماً علينا، كما يذكر «هنري بريمون» في كتابه: «الشِّعرُ المَحْضُ»، أن نفهم المعنى، لأن الشعر لا يحتملُ فكرة النجاح الخاصة بالشاعر، فاللصوص وحدهم، كما يقول «بودلير»، مقتنعون بأنه لا بد من نجاحهم، انهم ينجحون دائماً، ويا لهم من لصوص ينتمون الى عالمٍ يأخذ طيناً يخصُّنا وحدنا، ويصنع منه حُلِيّاً، ليقلنا أوسمةً وهو يضحك.

لا سبب في بقاء هذا العالم الا وجوده، وان هذا ليبدو سببا واهيا لمجرد التفكير في ان العالم سيبقى لكن دون ان نفعل شيئا ازاءه. بين عالمنا ـ الآن، والعالم الآخر، تتراوح الحقيقة، حقيقة الشعر، الذي هو حقيقي اكثر من أي شيء، وحقيقته هذه لا تبين الاّ في عالم بديل. وهنا تأتي مكـانـة الشاعر، حيث التدمير هو تمظهره الرئيس. ان تكـون شاعرا يعني ان تكون مدمراً، ولكي يكون هذا العالم موجودا، يجب ان يفعل الشاعر فعله الأصلي: التغيير.

ولكن، ما سمة هذا الفعل؟ هل هو ايجابي، بمعنى انه متضاد مع فعل آخر تواجد في العالم ـ الآن؟ هل هو سلبي، بمعنى انـه يعتمـد الشرح والتفسـير ووضـع الأصول؟ يخبرنا «بول فاليري» بصورة حاسمة انه فعل

عشوائي تماماً، فإن من أهم خصائص الشعر هو العشوائية والاعتباط. في الشعر، يكون السياق اكثر اهمية من النتائج، ويكون الشعر الاكثر «نقاوة» هو الشعر الذي يتخلص من كل اشارة، والذي لا يؤدي اية وظيفة، الشعر نشاط عشوائي، نعم، لكنه يحتوي على عدد من الامكانات اكبر بكثير مما يحتويه أي نشاط موجه توجيهاً غائياً وفاعلياً. ان الشعر الزائف هو الذي يتضمن إفراطاً في التعبير عن المعنى، بدلا من عرضه بصورة سرية خفية. «المعنى المباشر في القصيدة، هو جزؤها الكدر»، يؤكد «بريمون».

«بين القارىء الرجعي، والشاعر الرجعي، حلف مصيري»، جملة لأنسي الحاج حين أشار الى ان قصيدة النثر هي نتاج ملاعين، واهميتها تتأتى من انها تتسع لجميع الآخرين ليعبروا على ظهر شاعرها الملعون، ناشد الحرية والفرادة، والمناضل ضد كسل القراءة والأخلاق والتراث الفاسد. ولكن، وبعد هذه الأحقاد، لم تعد القضية قضية قصيدة نثر ام شعر، حتى وان كانت اللعبة قد صيغت قواعدها على هذا الأساس، ماذا كانوا يريدون من الشعر؟ وماذا يريدون الآن؟ ولأن المسألة لم تنتهي بهذه الثنائية المتعارضة، سرعان ما زحفت مقولات وتحديدات قصيدة النثر الى القصيدة المحافظة، وبالمقابل زحفت تلكؤات القصيدة المحافظة ـ كنوع من اضطهاد الأغلبية ـ الى مجال النثر. الشعر لعبة وتلاعب، وحفل تنكري للأزياء والأقنعة، ولكن اللعبة تتحول الى نوع من الطقوس بفضل قيمة العناصر الانسانية التي تتعرض لها، وبفضل الشعور الذي يشبه الايمان والذي يطيعه الشاعر. وشأن اللعبة والطقس، فان الشعر لا هدف محدد له، ومن هنا نفهم أسباب نشوء ما نسميه بمبدأ عدم الدقة ـ مستعيرين من نظرية الكم هذا الاصطلاح ـ في النقد النظري والتطبيقي، فيما يتعلق بالعيارات والموازين والحدود والرسوم والمكوس.

ان أية ثقافة تريد ان تكون انسانية، عليها ان ترد للشعر مكانته وسموه في عالم مزحوم بالتوتر والقلق والترقب والأمتهان، وفي وضع تتعرض فيه كرامة الانسان الى امتحان قاس. وفي عصر امتحان ومحنة كهذا، لا شيء اكثر مضايقة للشاعر من فضول هؤلاء الذين سيسألونه عن معنى شعره. ان الشاعر نفسه يجهل غالبا المعنى الدقيق للكلمة التي يستعملها، أما اذا كان قد أتقن بناء قصيدته فذلك لأنه أبانَ عن كسونٍ ذي فوضى، وأوضح فكراً سرياً مبهماً ومستغلقاً، وترك لكلٍّ ان يَمْتح من ثقب التاريخ هذا ما يشاء، أو ان يتواشجَ معه.

سنعمل على طرح الاسئلة دائماً، لأن صنع الأجوبة ليس من عمل الشاعر، دائماً ستُطرح الاسئلة لأن هنالك من يقف وبصلابة في وجه شعر جديد وقاوم، الحرية هي عنوانه الشامل، وقصيدة النثر هي جزء صغير من وصفه الكامل، وهؤلاء هم بالتحديد:

١ـ الشيوخ الذين طال اعتياشهم على التراث، ويقف الى جانبهم في الوليمة، الرجعيون العتيدون.

٢ـ الشعراء الذين قد خربت روحهم، الذين لا روح لهم.

٣ـ الذين يدعون الى ان العقل هو اساس كل جمال، من حيث ان العقل يعني موافقة العُرْف السائد والتقليد الثابت، وعليه يترتب على الشعر تناول ما هو مشتركيّ وعام في الحقائق البشرية.

٤ـ الذين يبحثون عن الحقيقة او يدعون اليها، والحقيقة في نظرهم عُرْفيّة عامة واطلاقية قائمة على ركائز هي الجمال والخير والحق، ولا يعترفون بوجود مساحات للجنون او للشذوذ او للافراد اللاعاديّين.

٥ـ الذين يدعون ان يكون الشعر مساعدا على ترسيخ القيم الخلقية والدينية والسياسية، والشعر في نظرهم اقدر من غيره في التصنّع بهذا الدور.

٦ـ . . . . (فقرة مقترحة لاضافة ما من قارىء ما . .).

بكل ايمانه، العالم مدعو لاعادة الاعتبار الى الشاعر الذي لا يريد سوى ان يعكس صورة هذا الكون الذي قُذف اليه صدفة، وأن يجعل هذا الكون ذا محتوى انساني جديد، ويفرض عليه رؤياه. □

أزمة شعر أم أزمة فكر؟

هزار شتات

كاتب من سورية

■ كثرت الأحاديث في الآونة الأخيرة عن ظاهرة افلاس الشعر العالمي عموما والشعر العربي خصوصا، ويندر ان تطالعنا مجلة تهتم بشكل ما بالأدب دون ان تتحدث عن ذلك الافلاس.

هذا وقد تعددت الدراسات النقدية التي تتحدث عن الأسباب المباشرة له فذهب بعضها الى القاء اللوم على الشاعر وذهب بعضها الآخر الى القاء اللوم على القارىء نفسه.

ولعل بعض تلك الدراسات مصيب الى حد ما فيما ذهب اليه ولكنني اعتقد ان الأزمة أبعد من ذلك بكثير.

فعلى صعيد الشعر العالمي نجد ان الأزمة ترتبط ارتباطا وثيقا بعلاقة الشاعر بالواقع الحضاري المحيط به، ذلك الواقع الذي يتطور يوما بعد يوم.

فالشاعر «الأديب. .» ما زال يعيش أميته العلمية في ظل تطور مجتمعات أوجدت قراء اكثر ثقافة منه، بحيث لم تعد لدى الشاعر القدرة على الموازنة بين صورته الشعرية الذاتية وبين الخلفية الفكرية المتطورة التي يحملها قارئه، وهذا بالطبع ساهم في خلق هوة شاسعة بين الشاعر والقارىء، ازدادت على مر الأيام.

ولعل أحد أهم أسباب نشوء السوريالية في عشرينات هذا القرن ادراك السورياليين الأوائل عدم قدرة المدارس الرومانسية والانطباعية وحتى الدادائية منها على مواكبة التطور الحياتي الذي شهده القرن التاسع عشر، ويبدو هذا واضحا في بيان السوريالية الأول الذي اصدره اندريه بروتون عام ١٩٢٤.

وقد شهدت السوريالية عصرها الذهبي على أيدي روادها الأوائل «بروتون، بول ايلوار، بابلوبيكاسو، سلفادور دالي، رونيه شار. . .» سواء على صعيد الشعر او النثر او الرسم، فطالعتنا أعمال مشتركة يمتزج فيها الفن بالشعر، كقصيدة «اللحن الرئيسي. .» لايلوار حيث أحاطتها يد بيكاسو المبدعة بزخارف ورسوم أخاذة. لكن السوريالية عموما لم تكن اكثر من مرحلة مؤقتة لاخفاء الامية العلمية لروادها، حيث احتضرت عند ظهور اول بوادر امكانية عودة الفن الملتزم «في فترة الحرب العالمية الثانية» لمواجهة التيار النازي الهتلري، حيث حل مفهوم جديد للفن الملتزم، اعاده الى عرشه المفقود «بدأ ذلك المفهوم لدى بيكاسو منذ بداية الحرب الأهلية الاسبانية، وأخذ بُعْده الحقيقي في الجورنيكا. .»، في نفس الوقت الذي بدأت بذور البنيوية الشكلية الجوفاء بالظهور، كما كانت الوجودية في تلك الفترة قد تبلورت ونجحت في ضم مدارسها المختلفة تحت شعار «الآن. .» فأخذت السوريالية المحتضرة تأخذ بعدها الوجودي في الوقت نفسه الذي تقاطعت فيه مع الشكلية الفارغة التي أخذت بالنمو في اضطراد، فنرى ايلوار يكتب في بداية الأربعينات هذا المقطع السوريالي البنيوي الوجودي في الوقت ذاته:

إبنتي الفراشة. . .
انك تتحدين شكل الكوب
الذي تشربين فيه/
والذي تعكسين فيه صورة جناحيك

ومع تطور أوروبة الهائل في الخمسينات وما بعد، لم يعد القارىء يهتم فيما اذا كانت سيسيل «وهي ابنة بول ايلوار. .» تتحدى شكل الكوب الذي تشرب فيه ام لا، فازدادت الهوة بين الشاعر الأوروبي وقارئه اتساعا، فبينما اخذ الشاعر يراوح في مكانه باحثا عن أشكال بنيوية جديد لصوره الشعرية المستهلكة أساسا، كان القارىء يزداد ثقافة ووعيا.

كانت الاكتشافات العلمية قد نزلت الى الشارع العادي: غزو القمر. . القنبلة الهيدروجينية. . الـلايزر. . الكومبيوتر. . كل هذا يحدث والشاعر «الأديب» جالس في محرابه اللامنظور وهو يعلك جملا مكرورة لم تعد قادرة كما مضى على فهم روح هذا العصر الذي لم يعد الادراك السياسي او الاجتماعي ولا حتى الوجودي كافيا لفهمه.

ان افلاس الشعر العالمي يعود الى الفصام الخطير الذي يعيشه الشاعر في واقعه المحيط به، وان مهمة الشعر ◁

آراء

العالمي الآن لا تكمن في إيجاد أبعاد او رؤى اجتماعية او سياسية جديدة بقـدر ما تكمن في محاولـة اكتشـاف الخلفيات الجمالية للقانون العلمي في ظل عصر لم يعد يفهم الوجود الا من خلال هذا القانون.

هذا عن الشعر العالمي، اما عن شعرنا العربي فلدينا ظاهـرة افـلاس حقيقية تحيط به من جوانبـه كافة، ولها أسبـاب عديدة أهمهـا أزمتـا الديمقراطية والفكر، ولن نتحدث في مقالنا هذا عن أزمة الفكر على مستوياته كافة.

فعلى سبيل المثال نجد ان البعد القومي قد استهلك نفسه في ظل غياب ثقة المواطن العربي بحكوماته وأحزابه «التقدمية..» التي ترفع شعارات طنانة سمعها وردّدها منذ ولادته ولم تحقق له شيئا ملموسا حتى تاريخ كتابة هذه السطور.

وهكـذا أصبح من السمج اضافة كم شعري قومي جديد الى الكم القومي الهائل الذي مله القارىء العربي ولمس بشكل مباشر عدم جدواه، فتراجع شعر المد القومي وتراجع معه شعراء قوميون كبار.

أما على الصعيد الديني، فقد شهد هذا الأخر تراجعا خطيرا في نفوس هذا الجيل الذي تنفس الحياة من رئتي أفلام البورنو وكتالوجات الجنس الرخيصة.

وكان من الطبيعي تماما تراجع البعد الديني في الشعر نفسه، ومن الطبيعي أيضا ان يتراجع المفهوم الأخلاقي في ظل تراجـع المفهـوم الديني، طالما أننا لم نفهم مقولة الأخلاق منذ البدء الا من اطار الدين نفسه.

وهكـذا تراجـع البعـد الأخـلاقي في الشعر فاسحا المجال لتيار مضاد لمقولة الأخلاق السائدة، تزعمه شاعر كبير «نزار قباني..» طيلة ثلاثين عاما حلبه فيها حتى آخر قطرة.

وعلينـا ان لا ننسى هنا ان الثلاثين عاما الماضية قد شهدت تطورا كبيرا في المفهوم الاجتماعي العربي اذا شئنا ان نسميه تطوراً أدّى الى تراجـع ذلـك التيار الشعري (المضـاد لمقـولـة الأخـلاق السـائدة) بالتدريج، حيث أصبحت العـاهـرة التي أعـادت لنـزار قبـاني ليراتـه (الخمسون) في متناولنا جميعا، كما تحولت من عاملة كباريه الى سيدة صالون يناديها الجميع «مدام..» احتراماً لها.

أما على الصعيد الفكري الممتزج بالبعد الصوفي، فقد لمع ادونيس كعلم حقق العـالمية من خلاله، لكنه حلبه أيضا حتى آخر قطرة، مما أسقط، ادونيس منذ «مهيار» و«المرايا..» في مطب المباشرة والتقريرية، ثم في الشكلية الجوفاء «منذ بداية السبعينات..».

ففي أغـاني مهيار الـدمشقي، نجـد تأثـير الخلفية الكربلائية واضحا، كما نجد أن مهيار لم يكن أكثر من صورة مباشرة لمهيار الديلمي «الشاعر المشهور..»، بينما نجـد التقـريرية الفجـة واضحـة في (المسرح والمرايا)، خصوصا في قصيدتي «مرآة لزيد بن علي» و«مرآة الحجاج..».

ففي (مرآة الحجاج) لا نجد أيّ اختلاف «حتى في الالفاظ» بين ما كتبه أدونيس على انه شعر وبين ما ذكره المسعودي عن الحجاج في مروج الذهب، فقد كتب المسعودي:

«... فولـد الحجـاج بن يوسف مشوها لا دبر له، فثقب عن دبره وأبى ان يقبل ثدي أمه او غيرها، فيقال ان الشيطان تصور لهم........ فقال: اذبحوا جدياً أسود وأولغوه دمه.... ثم اذبحوا له أسود سالخاً فأولغوه دمه واطلوا به وجهه، ففعلوا به ذلك، فكان بَعْدُ لا يصبر عن سفك الدماء.... هذا وكان الحجاج يخبر عن نفسه ان اكثر لذاته سفك الدماء...» (مروج الذهب /٣٣/ص ١٢٥)

وكتب ادونيس:

ليس له وراء

«يرفض ثدي أمه.. / كان اسمه الحجاج

وثقبوا وراءه

وذبحوا فأراً

ودهنوا بدمه الحجاج

فالتذ بالدماء / صارت له رضاعة وأما.

. . . .

. . . .

(المسرح والمرايا/ مرآة الحجاج)

وأدع الحكم هنا للقارىء.

ان افلاس الكبار ـ على مستوى الشعر العربي ـ أمر طبيعي، فالشعـر محاصر، سواء كان كبيرا أم شعروراً، فهنـاك أزمـة الـديمقـراطية، مقص الـرقيب، الطبيعة الزئبقية للمجتمع العربي... الخ.. فيه الأسباب التي تدفع الشاعر نحو الافلاس، وهي عديدة يصعب حصرها.

أما على صعيد الشعراء الشباب، فهناك أيضا عوامل عديد ضدهم، وإذا تغـاضينـا عن أزمـة الـديمقراطية وحاولنا دراسة ظاهرة العقم لدى الشعراء الشباب عموما لوجدنا ان الضد الأول يكمن في السقوط في حفرة التقليد والتأثر الأعمى (في بعض الأحيان) بالرواد، ففي الشعر الكلاسيكي مثلا نجد الشعراء الشباب يتعثرون في مطب الجواهري وأبو ريشه والبدوي الخ... من الأسماء التي فرضت نفسها في عالم الشعر الكلاسيكي.

أمـا في شعـر المرأة عموما والرفض خصوصا (نقصد رفض الـراهن) فإننـا نجـد مطب نزار بالمـرصـاد. وفي الحداثة التجديدية نجد شبكة أدونيس جاهزة.

هذا من جهـة، ومن جهـة أخـرى هنـاك أزمـة الاعلام.. ان ٩٠٪ من محرري الصفحات الثقافية في الـصحف والمجـلات العـربية يخطئـون ـ في أحسن الأحـوال ـ عشرة أخطاء املائية ونحـوية في العمـود الـواحـد، وهـذه مشكلة حقيقية تساهم في إبراز «أبناء العم» ممن ليست لهم أية علاقـة بالشعـر من قريب أو بعيد، كما قد تعتم على مواهب لديها القدرة بأن تتفوق على الكبار أنفسهم.

وعلينا ان لا ننسى لصوصية أغلب دور النشر العربية في ظل غياب رقـابة تحفظ للمبدع حقه، حيث تساهم تلك الدور في تحطيم الشاعر العربي (خصوصا اذا كان غضاً) من خلال شعارات «الأدب للربح، الأدب تجارة..».

وهنـا نستطيع القول بحرية: ان كل شيء في العالم العربي يتعامل ضد الشاعر حتى الشاعر نفسه، ولست أعلم مكانا على خارطة العالم يكون فيه الشاعر ضداً لذاته الا ذلك المكان الواقع بين المحيط الأطلسي والخليج العربي. □

اقتنع ولا تسأل

انعـام الجنـدي

«نساء من الشرق الأوسط»

ناصر الدين النشاشيبي

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» ـ لندن ١٩٨٩

■بعض الكتب يأسرك. قد تختلف مع كاتبها في رأي أو موقف أو قضية، ولكنك لا تنكر قيمتها، وخصائصها.

الكتاب قصة، وسيرة، وتاريخ، وسياسية، ونقد. هو مزيج من كل هذا، مزيج متداخل متكامل متعاضد، غير ان الكاتب لا يشعرك انه على علاقة بكل هذا. ولا تشعر أنه مجرد ناقل، أو عارض، أو سارد. تحس ان أمامك شريطاً، وأنك تشهد، وتراقب، وتنفعل، وتستزيد.

هل اختار الكاتب امرأة معينة، ليعرض جوانب من حياتها؟ أم كان معنياً بحدث تاريخي أو شخصية محددة، ليعرضها من خلال حكاية امرأة؟ أم كان يضمر فكرة أو نقداً، استغل حكاية المرأة والحدث التاريخي، ليجسد ما كان يضمر؟ أهمّ من كل هذا أن أسلوبه لا يتيح لك أن تجيب على أيّ من هذه التساؤلات.

المثير أن الكاتب يقنعك أن كل ما عرضه حقيقي وصحيح مائة بالمائة. ولكن ما يثير أكثر من ذلك، أنه يقدم إليك المرأة، في حيز زمني ضيق، وفي بيئة محدودة، غير انه يستبطن كل مكوناتها النفسية، والشخصية، والمادية، والتاريخية، والإرثية.

هل نستطيع أن نقول إنه كان قادراً على تحليل النفسيات والشخصيات؟ دون ريب! وهو في هذا يجاري أبرع من رسموا الشخصيات، وحللوا نفسياتها، في القصص والروايات؟ هل نسأله أن يكتب القصة أو الرواية؟ لا! قد يفشل هناك، في ما نجح فيه هنا. فلكلٍ مجاله واختصاصه. ولعَلّي لا أعدو الحقيقة إن أقررت بأنه من أبرع من كتب في هذا المجال.

مع ذلك، لا تطيق أن تكون حيادياً، هذا الحياد الذي يحاول الكاتب أن يفرضه عليك، وأن يجردك من حس النقد، والتحليل، والحوار، أو النقاش، بأسلوبه الذي يشعرك أن الكاتب حيادي، لذلك لا بد أن تكون حيادياً.

بعض نساء كتابه، يحقد عليهن. يفجر كل مساوىء شخصياتهن، زوجة النحاس باشا، سميحة بنت الصحراء، هل ترك ناقصة فيها لم ينشرها على «صنوبر بيروت» ـ كما يقول التعبير اللبناني ـ؟ وإذا كان من خلال سيرة زوجة النحاس، يعرض حكاية حقبة سياسية هامة من تاريخ مصر، وبالتالي من التاريخ العربي، فهل كان النحاس حقاً على مثل تلك التفاهة التي يتيح لنا الحديث عن زوجته أن نستنتجها؟ وهل صحيح أن حبه زوجته، لأنها جميلة، وتصغره عمراً، قادت إلى كل تلك الكوارث التي يبدو وكأنها هي السبب في حركة الضباط الأحرار. (٢٣ تموز ـ يوليو)؟ هذا تبسيط غير مقبول، وغير منطقي.

الأمر على عكس ذلك في سيرة الممرضة فيكي، اليهودية، التي عشقها رستم حيدر، وتحبها لتكون ممرضة الملك فيصل، وقاتلته ـ دون ان تدري! ـ فالكاتب يحنو عليها، ويقدرها، ويبرئها، ويزور قبرها، ويضع عليه باقة ورد «بلا إسم، ولا كلام، ولا تفاصيل». وفي الوقت ذاته يوجه الاتهام الى رستم حيدر، وإن تلميحاً، وكأنه المتآمر الأول في اغتيال الملك، والمنفذ، وإن كان الكاتب يشير الى دور الانكليز في كل ذلك. وينبه، في «لقطة» سريعة الى عدم «أهلية» الملك غازي للحكم. فوالده «يشكو من ولده البكر الذي لم يكن يملك من المزايا العقلية أو الذهنية أو الفكرية ما يطمئن والده على مستقبل «الولد» عندما يحكم، أو على مستقبل البلد عندما يحكمه... ذلك الولد!». ثم يجعل الكاتب اغتيال رستم حيدر وكأنه وسيلة من وسائل الانكليز لطمس الحقيقة.

لا أدري إذا كان الكاتب استقى مصادر هذه «الحقائق» من فيكي، والوثائق التي نشرتها الحكومة البريطانية ـ كالعادة ـ بعد مرور أكثر من خمس وعشرين عاماً.

كان على الكاتب ان يتحرى الحقائق ـ ولا أريد أن أعتقد أنه تقصّد تشويهها، حتى لا يسيء الى اثنين لا يشاب اليهما بلبس، هما الملك غازي ورستم حيدر.

لنقل معه إن رستم حيدر هو الذي أحب فيكي، وأتى بها الى العراق، ثم لقيها في الاسكندرية، ليحملها معه على الباخرة المبحرة بالملك فيصل، ليبلغ، مِنْ بعد، مشفاه في سويسرا. فهل اتصلت بها المخابرات الانكليزية بعد أن اطمأنت الى تمكنها من قلب رستم حيدر، أم أن المخابرات طلبت من رستم أن يبحث عن واحدة مثل فيكي، ليسخرها لقتل الملك فيصل؟ المنطق لا يستقيم في عرض الكاتب.

ثم ان رستم حيدر اغتيل لسبب مشهور.

لقد اغتالت المخابرات البريطانية الملك غازي، قالت إنه كان يقود سيارته بسرعة هائلة، فاصطدمت بعمود كهرباء، وقتل على الفور. وأصرت الحكومة العراقية على أن يكون رستم حيدر، طبيب الملك الخاص، واحداً من الأطباء الذين كلفهم الانكليز بفحص الجثة ورفع تقرير بسبب الحادث. وأذاع رستم الحقيقة: لقد طعن غازي من الخلف، في رقبته، بخنجر. بعد يسير، اغتيل رستم حيدر.

هل يعلم ناصر النشاشيبي هذه الحقيقة؟ إن كان يعلم، فتلك مصيبة المصائب! □

خواطر معجمية

رشيـد العنـانـي

«المورد»

قاموس عربي ـ انكليزي

روحي البعلبكي

دار العلم للملايين ـ بيروت ١٩٨٨

■ أعترف اني مولع بالقواميس فلا يصدر منها جديد حتى أسارع الى اقتنائه غير حافل بمشقة او نفقة. وفي مكتبتي الخاصة رفوف كاملة تنتصب عليها عشرات القواميس من كل لون ولغة، أطالعها كل صباح وكل مساء فتبثّ فيّ احساساً بالزهو والثقة. ومن القواميس التي اقتنيها ما قد يمضي الحول فلا احتاج الى مراجعته الا مرة او مرتين. هذا الى جانب اني أعمل بالتدريس الجامعي وثم طوع بناني مكتبة جامعية تحوي من القواميس ما أحتاج وفوق ما أحتاج. فلماذا هذا الحرص على اقتناء القواميس؟ ◁

وجدت السؤال يطرح نفسه عليّ. وكان لا بد من ان أبحث عن جواب. وكان ان اكتشفت ان الولع بالقواميس انما هو في حقيقة الأمر ولع بالقوة والسلطان، بالسؤدد والهيمنة! أليس الانسان حيوانا ناطقا؟ أليست اللغة سره الأكبر الذي به ساد على سائر الكائنات؟ وأليست القواميس مفاتيح اللغة؟ أليست هي العصا السحرية التي تفك طلاسم الفكر البشري وتنقله من لسان الى لسان ومن عقل الى عقل ومن عصر الى عصر؟ وهكذا فان كل قاموس هو قمقم يحوي مارداً اذا ما اطلقته صار خادمك الى الأبد، او ان كل قاموس هو لفظة «افتح يا سمسم»، اذ ما فُهْتَ بها، انهارت أمامك مزاليج اللغة ووجدت نفسك تدلف الى عالم سحري خلاب، ثري معطاء.

◆

كنا نتمنى لو أن واضع القاموس قد ركبته روح المغامرة والاقتحام

◆

ولطالما شُده عقلي من هذه الفكرة الخارقة: ان أي قاموس مفردات في أي لغة اضعه امامي على مكتبي هو يحوي بلا أدنى شك بين دفتيه المحصول الأبدي الكامل لتلك اللغة من أول نشأتها الى اللحظة الحاضرة، متفرقا في ألفاظ مفردة، تماما مثل أحاجي الصور المقطعة التي يلهو بها الأطفال، وان رصَّ هذه الألفاظ جنبا الى جنب بنظام معين كفيل بأن يخرج علينا بالأعمال المسرحية الكاملة لوليام شكسبير او بالأشعار الكاملة لامرىء القيس او لأدونيس سيان. فما بالك بقاموس مزدوج اللغة اذاً؟ انه ليحوي بين غلافيه التراث الكامل للغتين. فكرة عقيمة ربما ولكنها فاتنة على نحو ما!

القواميس اذن قوة لا خلاف! وقد حق الشكر علينا لدار العلم للملايين البيروتية وللدكتور روحي البعلبكي على ما أضافه لنا منقوة وما أتاحه لنا من معرفة بالامكان، أفرادا وجماعات، بنشرهما قاموس «المورد العربي - الانكليزي». والحق انه منذ صدر قاموس «المورد» الانكليزي - العربي سنة ١٩٦٧ ففرض نفسه في ليلة وضحاها على ساحة القواميس في مجاله وصار مرجعا لا غنى عنه للمتحركين بين اللغتين بالقراءة والترجمة، حتى وضح للعيان ان هذا القاموس لو وضع ايضا بالعكس فأصبح عربيا - انكليزيا لتمت نعمته على الناطقين بالضاد. وها هو الرجاء اخيرا يصير واقعا وان كان ذلك بعد ما يربو على عشرين عاما.

والحقيقة ان صدور قاموس جديد في اللغة العربية ايا ما كان - أحاديّ اللغة او مزدوجها - هو امر جدير بالاحتفاء والحفاوة. فالقواميس الحديثة في اللغة العربية هي ظاهرة نادرة اذا ما قورنت بمثيلاتها في اللغات الاوروبية الحيوية حيث تتعدد تلك وتتنوع وتتواتر بما يصعب على الاحصاء ولا تكاد تمر خمس سنوات على الأكثر حتى تجد طبعة جديدة مزيدة منقحة تصدر من كل قاموس، ولا عجب فاللغات بنيات حية سريعة النمو والتغير ولا بد للقواميس من ان تواكب ذلك. والقواميس الاوروبية جريئة وثّابة تطارد اللغة في الشوارع والأزقة والمصانع والمكاتب والملاعب، فتقبض على مفرداتها الجديدة والمجددة بغير رحمة، وتسارع الى تكبيلها على صفحاتها لمن يبحث عنها، فلا حياء في العلم، ولا ترفع، فتجد في قواميس الانكليزية مثلا ما لا يحلم القارىء العربي ان يجده في قواميس لغته، تجده والى جانبه بين قوسين لفظة من قبيل «عاميّ» او «مبتذل» أو «سوقيّ» حسب الحال. ولكني أرى اني استطردت خارجا على الموضوع، وليعذرني القارىء، فاللغة العربية لغة بارعة الجمال، فائقة الثراء، وهي تستحق من واضعي القواميس وناشريها ومجامع اللغة ووزارات الثقافة العربية معاملة افضل بكثير مما تلقى.

غنيٌ عن التنويه ان قاموس «المورد» الجديد ليس أول المعاجم العربية - الانكليزية، فهناك حفنة منها ما بين عام ومتخصص في مجال بعينه. ولعل أشهر القواميس العامة هو «قاموس الياس العصري» الذي صدرت أول طبعة منه سنة ١٩٢٢ وآخر طبعة سنة ١٩٧٠ ولا شك ان «القاموس العصري» كان جهدا رياديًا في زمانه وانه قد بُذل جهد في تحديثه، ولكنه لم يعد «عصريا» منذ وقت طويل. ولا نجاوز الحق ان قلنا انه كما نسخ «المورد الانكليزي - العربي» مقابله «العصري» فإن «المورد العربي - الانكليزي» سيصنع مثل ذلك في غير زمن طويل. والحق انه ليس في الساحة من منافس جدي «للمورد» الجديد إلا «معجم اللغة العربية المعاصرة» الذي وضعه المستشرق الألماني هانز فير HANS WEHR والذي تنشره مكتبة لبنان في طبعته العربية. هذا قاموس جيد وحديث بالامراء وسيبقى كذلك لفترة غير قصيرة خاصة وقد صدرت منه طبعة رابعة سنة ١٩٧٩ تحوي ما لا يقل عن مائتي صفحة اضافة على طبعته السابقة (١٩٧١). الا ان هذه الطبعة منشورة في المانيا. ويبدو ان مكتبة لبنان لم تحصل على حقوق نشرها، ولذلك فان القاموس غير متوفر للمستخدم العربي وانما يقتصر تداول هذه الطبعة حاليا على دارسي العربية من الأوروبيين ومن يتيسر له اقتناءها من العرب.

والحق ان قاموس هانز فير على امتيازه هو قاموس قد وضعه مستشرق من أجل المستشرقين، وهو يعتمد في ترتيبه على المناهج التي لا ألفها الاوروبيون في دراسة اللغة العربية والتي يألفها المستخدم العربي غير المطلع عليها. ومن هنا نتصور ان «المورد» سيصير سريعا الى احتلال المركز الأول في مجال القواميس العربية - الانكليزية لدى المترجمين العرب عامة.

لعل أول ما يلحظ اللاجىء الى القاموس هو مخالفته للمألوف في ترتيب القواميس العربية، فهو لا يعتمد رصف الكلمات تحت جذورها وانما يوصفها ألف بائيا. فمن يبتغي كلمة «مكتبة» لن يجدها في باب «كتب» وإنما سيجدها حسب ترتيب حروفها في باب «الميم». ولا يملك المرء أمام هذا التجديد الأساسي الا ان يسقط فريسة لعواطف تتضارب ما بين الاعجاب والتحفظ. فهذه الروح الثورية التي لا تجبن أمام مخالفة المألوف والتقليدي هي روح إيجابية، الى جانب السهولة في الاستعمال التي يحققها هذا الأسلوب في الترتيب، فأنت هنا تستغني عن عملية ذهنية كاملة حين تريد البحث عن كلمة، وهي عملية رد الكلمة الى أصلها الثلاثي أو الرباعي وهي عملية لا تخلو من عثرات لدى غير المتمكنين حين يحوي أصل الكلمة حرفا من حروف العلة. هذا عن الاعجاب. اما التحفظ على هذا الترتيب الألف بائي، فيرجع الى ما ينجم عنه من تفتيت الوحدة المعنوية للمادة، وهو أمر من أخص خواص اللغة العربية. فَتَحْتَ مادة «كتب» درجنا على ان نجد «كاتب» و «مكتبة» و «كتاب» و «استكتب» الخ وكلها معان متصلة، أما الآن فأنت تجدها في «المورد» موزعة بين الكاف والميم والألف. على ان هذا المبدأ ان استطعنا تقبله في قاموس عربي - انكليزي، فلا يجب أبدا ان نقبله في قاموس عربي - عربي ونرجو ألا يكون هناك من يفكر في ذلك!

وفيما يلي بعض الملحوظات الانتقادية نبيها على التصفح العابر للقاموس، ذلك ان القواميس - لما كانت لا تقرأ عادة من الغلاف الى الغلاف وإنما يرجع اليها عند الحاجة - لا تتضح مواضع الحسن والعيب فيها إلا مع الاستعمال المتكرر عبر فترة زمنية ممتدة. يعتمد د. روحي البعلبكي في قاموسه حسب قوله في المقدمة منهج «إسقاط الألفاظ التي باتت، بحكم تطور اللغة وتقلب الحضارات، مهجورة او مماتة... فصارت نابية عن حاجات العصر...». هذا مبدأ معقول لمثل هذا القاموس، ولكنك اذا لجأت إليه فستجد به كلمة «حاطوم» بمعنى «مساعد على الهضم»، ولكنك لن تجد لفظة «مُهضِّم»! وستجد «حاطوم» أيضا بمعنى «سنة سيئة». وستجد «شاهوق» بمعنى المرض المعروف بالسعال الديكي، ولكنك لن تجد «سعال ديكي» في موضعهما! وستجد «غِمْلاج» بمعنى «متقلب» و «تشنَّفت» المرأة بمعنى «لبست الحلق»! ولست أدري أي معيار استخدم د. البعلبكي في تحديد معنى المهجور والممات في اللغة فهو لا يقول لنا، ولكن هذه الكلمات وغيرها كثير تبدو لي مهجورة او مماتة بصورة واضحة!

ومن ناحية أخرى فان واضع القاموس يعلننا بمبدأ آخر في مقدمته، وهو «تضمين مفردات اللغة العربية كافة الكلمات والمصطلحات والعبارات المعاصرة والحديثة التي باتت، بحكم التطور الحضاري والتمازج الثقافي والتواصل العلمي، جزء لا يتجزأ منها، شرط ان يتوفر فيها عنصرا الشيوع والتداول...». ومرة أخرى لا يحدد لنا د. البعلبكي مقاييسه للشيوع والتداول. هل كان اعتماده كلية على المعاجم العربية؟ أم على محاولات النحت والتعريب لأكاديميات اللغة العربية؟ أم أنه لجأ الى النصوص المنشورة مباشرة من قبل مستخدمي اللغة في الكتب والدوريات العلمية والأدبية وفي الصحف

والمجلات السيّارة؟

الذي نراه ان جلّ اعتماده كان فيما يبدو على المعاجم العربية ـ العربية وبعض المعاجم الثنائية المتخصصة. وقد كانت الفائدة أجدر ان تكون أعمّ لو انه لجأ الى المطبوع المتداول على نطاق واسع وخاصة في مجال العلوم الانسانية. وكم كنا نتمنى لو ان واضع القاموس قد ركبته روح المغامرة والاقتحام فواكب اللغة في تطورها الحيّ الخلاق المتفاعل مع غيرها من اللغات كما يتبدى في محاولات النحت والتعريب التي يلجأ اليها كتابها من المتعاملين مع ثقافات اللغات الأخرى طوال الوقت. انظر مثلا الى هذه الظاهرة اللغوية التي تكونت دون ان يلحظها احد من النحاة والتي ان لاحظوها لسقطوا مغشيا عليهم ـ ونعني بها ظاهرة نحت فعل من اسم، فعندنا في اللغة «أسطورة»، ولكن ليس عندنا ما تتمتع به اللغات الاوروبية من فعل مشتق يعني «يضفي الطابع الأسطوري على»، فماذا يصنع الكاتب او المترجم العربي الذي يريد ان يتعامل مع هذا المفهوم. بدلا من هذه الكلمات الأربع، استولد فعلا رباعيا من الاسم هو «أسْطَرَ يؤسطر أسطرة» وليس على المؤمن من حرج! ومثلها «أدْلَجَ» معربة من ايديولوجية وبمعنى «يصوغ أو يضع ايديولوجية» ولا شك عندي ان هذه الألفاظ قد تفتقت عنها اللغة لكي تبقى وتزيد. وكلما اسرعنا بالاعتراف بها وأدخلناها في قواميسنا غير منتظرين فتاوى فقهاء اللغة كان ذلك أسهل علينا وأنفع لنا وللغتنا. ومن الألفاظ الجديدة نسبيا ولكن عظيمة الشيوع والتي يخلو منها القاموس رغم ذلك «حداثة» و «بنيوية» و «سلطوية» و «ماضوية» و «إشكالية» و «مؤسساتية» و «تَشَيُّؤ» (بمعنى التحول الى شيء). واذا طلبت فيه من المعرَّب «براجماتيّ» و «تِيمَة» فلن تجدهما. ولكن لعله من غير الانصاف ان نطالب واضع قاموس عربي ـ انكليزي بما لم يجسر عليه واضع قاموس عربي ـ عربي، فمجال الريادة في هذه الأمور ينبغي ان يكون للقواميس أحادية اللغة، وبعد ذلك تتبع خطاها القواميس الثنائية. لكن أغلب الظن ان قواميسنا وهيئاتنا اللغوية ستبقى زمنا طويلا طويلا تلهث مقطوعة الأنفاس وراء لغة شابة دوما، فتية ثائرة، تلاحق العصر غير عابئة بهم! □

الحب.. باللغة الأولى

هـنري زغيب

«العالم امرأة ورجل»

كتابات حب

زينات نصار

شركة «رياض الريس للكتب والنشر» . لندن ١٩٨٧

■ أصعبُ ما في الحبّ: الكتابة فيه.

والأصعبُ منها: الكتابة عنها.

ماذا أكتب لحبيبتي، وجميع كتاباتي إليها تلخِّصها قولَتي لها «أحبُّكِ» أمام بهاء عينيها؟

وماذا أكتب عن كتابة في الحب، وكل كتابة عنها تختصرها شهقة عاشقة على صدرٍ حنون؟

إنها جرأة العشاق: جرأتهم انهم يعشقون ـ والعشق، في كل زمن، هو الزمن الممنوع ـ، وجرأتهم أنهم يكتبون عشقهم، فيتعمم الممنوع على الزمن حتى يمسي الممنوع هو أعذب المُتاحات.

زينات نصار، في باكورتها، توشّحت الجرأتين.

وأعذب اللافت في جرأتيها: الانطلاق من الأنوثة، والعودة إليها، والبقاء فيها بينهما، حتى لكأنها تغلب بالرقة وتقوى بالعذوبة وتنتصر بالحنان. وها هي ذي الرجولة، بكل حضورها، تشمخ جثواً عند قدمين حافيتين تنغرزان في نقاء الأنوثة حتى... جذور السماء.

ولأنها تدفأ في الجذور ـ هذه التي لولاها لا دفء، وبدونها لا ارتواء ـ وعَت زينات أن البداية لا تكون إلا في البدايات، في الأولى العناصر، في ان «العالم امرأة ورجل»، وفي ان لا إهداء يسبق إهداء «الى الرجل ـ الذي لولاه لما كان كل هذا الحب».

بوركَت نُطفة الينبوع، لا إلاها تطفو على الغمر، لتكون ينابيعُ، ويكونَ طوفان.

هكذا يكون الحبّ هو اللغة الأولى، ومنها يتمدد حتى يكون هوَ هوَ «بكلّ اللغات».

ربما لهذا، أشعر الشعراء: من لم يكتب إلا قصيدة حبٍّ واحدة، يسكت بعدها ليُكمل في الصمت كل الكلام.

وربما لهذا، أصدق العشاق، من اذا قرأناهم بكثيرهم والقليل، نشعر ان كل ما كتبوه، ليس إلا تنويعات عاشقة على قصيدة واحدة، تماماً كما كل تنويعات الحبّ، يختصرها حبيبان في قبلة واحدة.

هذه الدائرة المغلقة ـ والمفتوحة، في آن، على كل الوَساعات ـ وعتها زينات نصار في باكورتها التي تنوّعت ورودها على باقات وأغمار، لكنها تعرف، في آخر الحصاد، أنها تنويعات عبيرية لوردة واحدة.

لماذا إذاً تتنوع، رغم هذا؟ لأن الحب «هو الحلم الرائع الذي ينتشلنا من واقع الحياة وروتينها...» ولأنه «بداية الحياة ونهايتها» ولأنه «منبع السعادة ونهر الآلام» (ص ٧).

ووعَت زينات، الى هذا، أن الانتظار أجمل من الوصول، لأن الوصول مرير رغم جمال نهاياته، «ولأن الانتظار واسع للدهشة واللحظات المعجوقة بأضواء البعيد الآتي وبالغيمات الحبلى بكل أنواع المطر. «أتخيّل ردّة فعلك على قراري» (ص ٧٨)، «أشعر بحاجتي إليك كل لحظة» (ص ٢٠٢). «ما الذي يغرقني في بحر العواطف المجنونة ويهدم كل أسوار صمودي؟» (ص ١٢٩)، «لن أغلق أبواب قلبي في وجه الحب حين يأتي، فقد كُتبَ عليّ العشق، وأنا أؤمن بقدري» (ص ٢٤٥)، «أنتظر الردّ من حبيب لا أعرف اسمه» (ص ١٣)، «من أجلِ ماذا أعيش اذا حُرمتُ حبَّكَ وأحلامي؟» (ص ٢٧).

ولأن الحب لا يخلو من الغضب (بل قد يكون إحدى أجمل لحظات الحب، لما يحمل بعده حين تنقشع الغمامات السود) تشهر زينات غضبها. لكنها، وهذه إحدى علاماتها النبيلة الشفيفة، لا تنحدر، حين تغضب، الى ما دون وهج الأنوثة، «تعود إليّ لأنك لم تحلّ ألغازي بعد، وأنا المرأة تتجدد كل يوم وتحمل إليك كل يوم لغزاً يحيِّرك، وأحاسيس لا تتوقعها» (ص ٢٢٨)، «أتمنى ان أسعدكَ بكل العطاء الذي أملكه، وأنت تريد أن تعرف اذا كنتُ قبلك أملك عطاء أكثر وأين وزعتُه» (ص ١٢٥)، «لم تدرِ كم من الألم سبّبتَ لي، لأنك لم تعرف أنك كنتَ سيّد أحلامي وملك قلبي» (ص ٢٥٦).

ولأنها كذلك، لأنها واعية فيها عظمة الأنثى التي هي البدء وهي الوصول، الأنثى الشفيفة التي تنثلم بسرعة ولكنها تغفر بأسرع، الأنثى الخصوبة التي تعطي بلا حساب حتى ولو عقّ البيدر عند الحصاد، الأنثى الخالقة ◁

◆

أصعب ما في الحب:
الكتابة فيه
والأصعب منها:
الكتابة عنه

◆

التي من شدة حبها توحي لحبيبها أنها المخلوقة، تمنح زينات كل الحب كما الديمة الخصيبة كلّ خيرها. «مغفورة أكبر خطاياك حين تغمرني وتقول لي: احبُّكِ» (ص ٤٧)، «أنا بحاجة الى جنونك ليعيد إليّ إقبالي على الحبّ، ليفجر فيَّ كل ينابيع العطاء، ليقتل الخوف الذي زرعته في نفسي الأيامُ الماضية» (ص ٢٣)، «دلَّلتُك كطفل صغير بأكل الحنان ثم ينام على ذراعي... نذرتُ حياتي من أجلك، من دون أن أفكر إن كنتَ تستحق حياتي» (ص ٢١٢)، «كنتُ بحاجة الى الكثير من الجرأة كي أحبك، فأنا المرأة التي تقدس العواطف وترفض التقلبات، وأنت الرجل الملول الذي يبدل قصص حبه بأسرع من تبدُّل الفصول» (ص ١٧٣)، «أحببتك كل الحب الذي أعرفه، والذي سمعت عنه. تحولت الى امرأة فيها كل النساء لترضي حبيبها...» (ص ٣٤٣)، «أحمل جواز سفر بلا هوية، أنا المواطنة في مدن عينيك» (ص ١٧٧).

وعلى وسعها تهدل الكلمات من قلم زينات، من قلبها، من رهافتها الرقيقة، من خصوبة حواء التي تعرف ان آدم الأهوج مهما أزبد سيبقى غضبه زبداً يمتصه رمل الشط ليعود تائباً الى لؤلؤات الهدوء الغافر، وتكمل زينات في كتابها، صفحة خلف صفحة، نهدة إثر نهدة، ولمحة بعد لمحة، حتى ليحار قارئها أين يهتف «آه» ومتى يصرخ «آخ».

سوى أنها لا ترضى لحنانها ان يطويها على الانكسار. «كنتَ تريد حبّاً لا مغامرة عابرة، واكتشفت فيك العاشق الذي قرأت عنه في الكتب، الحبيب الذي حلمت ان أكون معه خاتمة العشاق» (ص ١٨١)، «وأنسى أنني أفسدك بتساهلي معك، وأنسى أنني أعلمك الاتكال على حبي وضعفي وغفراني» (ص ١٦٦)، «تظن أنك حققت الخيار الوحيد للحب الأبدي؟ أيّ انتصار هذا الذي يفرحك ولا يسعدني؟» (ص ٢٠٦)، «أسوأ ما في الحب ما بدأنا ممارسته: استعمال الذكاء بدل العاطفة... وتبقى أنت الرجل الذي يظن دائماً انه أكثر ذكاءً من المرأة» (ص ١٥٩).

وما أعظم الحبيبة، وأطهرها، وأعذب قسوتها، حين تنهال على الحبيب المغرور المدّعي وهو يعرف أن اتخاذه المنفوقيّة، أضعف ما في المواقف على الإطلاق. «خطاي أنني أحببتك كما الحب في الكتب... وأضحك اليوم بسخريةٍ من تفاهة النهاية التي أقنعتُ نفسي بأنها ستتحول الى أسطورة ولكنها لم تكن أكثر من وهم اخترعته، وحكايات حبّ صدّقتها، وتاريخ لا يتكرر» (ص ١٣٣). «يا سيدي، أنا أحمل الحب صلاة وليس جوعاً تسدّه لقمة من بقايا مائدتك، ولا أستمر في حكاية حب لأنني لا أملك عروضاً أفضل، فالحب ليس حاجة يومية ألجأ اليها، بل هو ضرورة حياتية اذا أنت فعليها أن تغيّر مجرى أيامي» (ص ٢١٣)، «بلا ندم، اتخذت قراري، وبلا حزن مزقت سطور حبي لك، وأعرف أنك حين تأتي ولا تجدني، ستتساءل عن أسباب رحيلي وأين أخطأت، لكنك لن تجد الجواب لأنك لم تعرف الحب كما أنا عرفتُه، ولن تعرفه» (ص ١٣٢).

وتعرف زينات كيف تغلق الدائرة التي كانت فتحتها، وملأتها بالحنان والغضب، بالذوبان والثورة، بالانسحاق واللوم. تعرف أن «حياتنا مجموعة تفاصيل صغيرة، تفاصيل سعيدة، وتفاصيل حزينة، عليها نبني العمر، وبها نخلق الحب، وبسببها قد تبدأ السعادة أو... تنتهي» (ص ٢٨٨).

ولعل بين جمالات الكتاب، هذه الدائرة. من عناوين الفصول («الحب أولاً»، «العواصف الأولى»، «لعبة أخرى»، «مرفأ لكل السفن»، «شتاء السنونو»، «الفراشة»، «أوراق عاشقة»)، الى عناوين المقطوعات داخل الفصول («أبحث عن هارب مثلي»، «حبنا ليس سحابة صيف»، «توّجتُك رجُلي»، «تعال كفرسان قصص الطفولة»، «لن تُحبّ مثلي»، «سأكون خاتمة طيشك»، «تريدني دمية»، «أتعبني اللحاق بك»، «هكذا سأنتقم منك»، «ليتني لم أعرفك»، «تعودتُ النهايات»، «ملك لا يستحق عرشه»، «لا تحبني... أنصحك»، «انتهت المسرحية»، «كحل نهاية حزينة»، «أعلنوا الحداد») تعرف زينات أين تبتدئ، وكيف تتخطر وأين وكيف تنتهي، لتعانق الدائرة نفسها في اكتمال.

لا مصادفة في الكتابة، والكاتب المبدع هو المهندس العقل حتى أدق تفاصيل الجمالية الأدبية

ثمينةٌ جداً هذه الدائرة!

وثمينٌ جداً كلُّ خط بيانيّ يترسّمه الكاتب حين يكتب.

متّهمٌ كل مبدع بالتهويم فوق المنطق؟ أبداً. وحدها الكتابة الواعية هي الابداع وهي المنطق.

الكاتب الذي لا يهندس كلماته ـ شعراً أو نثراً ـ، لا يبلغ الإبداع الباقي على العصور.

لا مصادفة في الكتابة. لا هوامية، لا كلام مزروعاً بهذيانيّة تتحجج باللاوعي.

أبداً. الكتابة الخالدة على العصور ـ شعراً ونثراً ـ هي الموقّعة في وعي الصناعة حتى في حيثما توحي أنها من إيحاءات اللاوعي.

الكاتب المبدع هو المهندس العقل حتى أدق تفاصيل الجمالية الأدبية.

حتى في أدقّ كتابات الحبّ، لا بدّ من وعي صناعة الكلمة.

الأدباء الخالدون على التاريخ، هم الذين كانوا صُنّاعاً مَهَرة. فالأدب الخالد عمارة هندسية متينة، أبرع ما فيها أنها توحي إليك بجمالها عفوية، فيا أدق عفويتها هو المشغول بدأب الوعي.

هكذا كل كلام. هكذا كل شعر.

زينات نصار، يبدو أنها وعت أهمية الصناعة الجيدة الحبكة، فكست عواطفها الشفافة بوشاح شفّاف من الحبكة المتينة جعلت عواطفها تبدو على أجمل لحظاتها.

فالكتابة وحي وصناعة، والكاتب المبدع هو الذي يعمل على كتاباته صقلاً وتجويداً حتى تليق بالمكتوب، كما عقد الماس لا يُهدى الى الحبيبة بحالته البدائية بل بعد صقله ونهايات بلورته. من هنا ان الكاتب الكبير هو حرفي بارع تهجم عليه، حين يكتب، عشرات المفردات والصيغ، فيروح ـ بحذاقة الصناع وبراعة الجوهري ودقة الصيدلي وذوق العطار ـ يختار منها ما يوحي لقارئه بأنه عفواً صدفوياً.

المهم في الأدب، ليس «ماذا تقول»، بل «كيف تقول ماذا».

زينات نصار، في باكورتها، تصالحت مع الكلمات بوعي الاختيار، فانصاعت لها، في أكثرها، الكلمات، حتى جاءت نضارة البثّ المكتوب بصدق نضارة البث المفتكر.

تمنيت لها ـ وهي كتبت مقطوعاتها في أزمنة مختلفة وحالات مختلفة ـ لو حذفت كل العناوين، فصولها والمقطوعات، وجعلت لها أرقاماً من أول الكتاب الى... آلِه، فالرقم يكتسي بهاء الشعر حين يدل على الشعر، وغالباً ما يجيء أبسط تكلّفاً وأوجز أداءً من عنوان. الرقم هو الدليل الى الطريق. وفي طريق الحب، والكتابة في الحب، لا نحتاج الى عنوان مدع مغرور يوجز لنا بعض ما في الطريق، بل الى دليل مجرد يتواضع حين يرشدنا، ويمحي بانحناء الانصياع، حين ندلف وحدنا الى مناخات الطريق.

وهكذا، في الحب، تتكاثر القبلات، والقبلة واحدة.

وفي الكتابة عن الحب، تتكاثر العناوين، والعنوان واحد.

من هنا، ان أصعب ما في الحب: الكتابة فيه.

والأصعب منها: الكتابة عنها.

زينات نصار، هل قلتُ في كتابكِ كل ما قلتِ فيه من حبّ.

أغلب الظن، لا.

فلا أنا قلتُ في كتابكِ كل الكلام، ولا أنت قلتِ في حبكِ كل الحبّ.

مع هذا، ستقولين فيه بعد. وسيقال في كتابتك بعد.

هكذا الحب: أعجوبة تتكرر من أول الينبوع.

هذا الذي كلما عَبّنا منه، عطشنا إليه أكثر.

فاكتبي، زينات، إن على قلمك عبيراً صندلياً يواعدك بوساعة لون كثير.

اكتبي، فكتابتك في الحب، آتية من النقاء.

ووحده الحب عافية هذا العالم. ◻

قضايا أدبية من خلال قصص قصيرة

محمـــود غنـــايم
كاتب من فلسطين

«جبل سيخ وقصص اخرى»

ناجي ظاهر

منشورات اتحاد الكتاب العرب . الناصرة ١٩٨٩

■ «جبل سيخ وقصص أخرى» هي المجموعة القصصية الثامنة للكاتب الفلسطيني ناجي ظاهر. (ظاهر ١٩٨٩). وكان أصدر مجموعته الأولى «أسفل الجبل وأعلاه» عام ١٩٨١. كما ان لناجي ظاهر أربعة دواوين شعرية. ويعتبر ناجي ظاهر، وبحق، من الكتاب الشباب الجادين والمجدين الذين أثبتوا حضورهم وأهميتهم خلال سنوات قليلة في الأدب الفلسطيني المعاصر.

سأحاول في هذا المقال مناقشة مجموعة ظاهر الأخيرة مثيرا من خلالها بعض القضايا النظرية التي أرى انها هامة لرصد تطور القصة الفلسطينية خاصة، والعربية عامة.

وأولى هذه القضايا هي قضية المكان. المكان في مجموعة ناجي ظاهر يشكل دعامة أساسية لقصصه، بل يمكن القول انه البطل الرئيسي لهذه القصص. فالقصة الأولى في المجموعة - كلاريس - تحكي عن الجدة كلاريس التي تركت حيفا والتجأت الى الناصرة عام ١٩٤٨. تزوجت وأنجبت أولادا وأصبحت جدة، لكنها لم تنس حبيبها الذي تركته هناك. وحين علمت أنه ما زال على قيد الحياة سافرت على جناح السرعة لتلتقيه. ولكن يظهر ان ذلك حدث بعد فوات الأوان، لقد وصلت الى شقته لتجده قد فارق الحياة. ويلعب المكان هنا، شارع ستانتون في حيفا، دور البغية التي تسعى اليها الجدة كلاريس. فبالرغم من ان صديقها القديم الذي فارق الحياة هو الشيء الوحيد الذي يربطها بالبلد)٣١ ص(. «مـوبلا سيل نكـل ،اهيلا بهذنس« : اهـل تلاق لب ،كـلذب ،اهـقـفـارت تنـاك يتلا ،اهتديفحل فرتعت ملو ،ملستست مل اهنأ لا! ،ةلهو لولأ ودبي امك ت

والانتقال الى شقة جديدة في وسط المدينة يصبح هدفا في قصة «س. ظاهر». فبعد ان انتقل بطل القصة س. ظاهر الى بيته الجديد في وسط المدينة، ذلك البيت الذي حلم طويلا، هو وزوجته، بالانتقال اليه، بدأ الغرباء المجاورون له بمطاردته وإزعاجه عن طريق المحاولة لاقامة علاقة مع زوجته الجميلة. وتحولت هذه المطاردة الى هاجس يقض مضجعه ويشككه في اخلاص زوجته له. ثم قرر أخيرا ان يقطع الشك باليقين ويطارد أحد الشبان الذين يلاحقون زوجته. ويدخل معه في معركة يكون النصر فيها حليفه. لقد تأكد له أخيرا ان زوجته كانت مخلصة له ولم تخبره بمعاكسات الشباب خوفا عليه منهم. وبعد انتصاره تذكّر قول أمه: «إياك والغرباء». (ص ٢٠)

وهكذا تحوّل البيت الجديد الى مكان آمن يخلد فيه الى الراحة.

كما يحتل المكان حيزا بارزا في قصة «جبل سيخ». «في تشرين من كل عام اعتادت الطيور المجيء الى هذه المنطقة من جبل سيخ، [احد جبال الناصرة] هنا تجد الكثير من الغذاء، تنعم بالدفء ويطيب لها المقام فتبقى حتى أواسط شباط، قلما تغادر المنطقة، واذا غادرتها انما يحدث ذلك لأيام باردة جدا من تشرين. ثم لا تلبث وتعود اليها، عودة المحب المشتاق الى قطرة ماء تتألق في ضوء الشمس فوق النباتات والأشجار. الفترة الماضية جعلت المكان قريبا من القلب والجسد». (ص ٢٢-٢٣)

وفي القصة المذكورة يحاول «البطل». وهو أحد الفراخ، الطيران. وبعد عدة محاولات ينجح في ذلك. وتظهر الطيور الأخرى في القصة كمساعدة للفرخ على أداء مهمته، لكنها لم تقم بما يجب عليه القيام به هو بنفسه. لقد تضامنت معه بعد ان وجدت لديه القدرة والعزم على الطيران. «وتبعته الطيور واحدا إثر الآخر. كانت ملوية الأعناق تنظر باتجاه بقية السرب في المنطقة الشمالية الغربية من جبل «سيخ». (ص ٢٤) ويرمز هذا المنظر، الذي يقع في نهاية القصة، الى تعلّق الطيور بالجبل والى اعتماد القوة والاعتماد على النفس في الحصول على المآرب.

◆

مجموعة قصصية فلسطينية تثير العديد من القضايا المضمونية والشكلية

◆

«البيت الكبير» هو عنوان القصة الرابعة في المجموعة. لقد حال الأعداء بين الراوي وأخيه الأكبر وبين العودة الى البيت الكبير، لكن الأخ الأكبر يصمم على اقتحام المخاطر والمغامرة ليعود الى البيت. وكان لهما ما أرادا، «كان ذلك ايذانا بعودة روحي اليّ». (ص ٢٧)

اما قصة «الزائر» - المهداة الى ناجي العلي - فالزائر الذي يرمز الى الطرف الآخر من الشعب الفلسطيني يقتحم على الراوي، رمز الطرف المقيم، خلوته الدائمة في مقهاه ويطلب اليه ان يتسلل الى روحه ويصبحان اثنين في واحد. ويحس الراوي بأهمية المكان: المقهى / الوطن، «ولأول مرة منذ سنوات شعرت انني اتّحد بالشارع أكثر من اي لحظة سابقة وانني أتجدد في شبابه اللامتناهي». (ص ٦٣)

البحث عن الكنز في قصة «الكنز» يشغل الأب فترة طويلة. ويعيش الأب على هذا الأمل ويورثه لابنه. ثم يأتي الفرج أخيرا في قطعة الأرض التي يعتقد الأب انها تضم في أحشائها الكنز، ولكن الأمل يتحول الى نكتة يضحكان منها حين يتبين لهما ان ذلك الشيء الذي اعتقدا انه الكنز ما هو إلا ماسورة تنفجر حين يُحدثان فيها ثقبا. (ص ٧٢) فقطعة الأرض - المكان - تؤدي دورا هاما في تحقيق الحلم، ولم يكن الكنز الا إياها.

أما نمر في قصة «اللعبة» فيرابط بقرب أجمل بيت في المنطقة (ص ٢٨). ويتحول هذا المكان الى معبد دائم له حتى يلقى مصرعه بجانبه. ويبدو المكان هنا أقل أهمية من باقي القصص، اذ ان أمينة بنت صاحبة البيت هي الهدف الذي يأتي من أجله نمر الأبله، بل يموت إثر دعابة تقوم بها هذه الفتاة معه، وذلك عندما أوقفته تحت المزراب في يوم شديد البرد.

«في الطريق» لوحة أخرى تظهر أهمية جانبية للمكان. وتقترب القصة من الاوتوبيوغرافيا، فمكتب الراوي في الصحيفة يصبح غاية يطمح الراوي ان يلتقي سعاد فيه، تلك الفتاة التي تربطه بها ذكريات قديمة. وأحد شوارع الناصرة هو المكان الذي يلتقي سعاد فيه مصادفة. ◁

(ص ٤١-٤٣)

ان المكان هو قضية واحدة من عدة قضايا يمكن ان تبحث في مجموعة ناجي ظاهر. ولكن قضية المكان تثير عدة قضايا في تاريخ القصة العربية الحديثة عامة والقصة الفلسطينية خاصة. اذ يمكن ان نذكر بهذه المناسبة رواية غسان كنفاني «ما تبقى لكم» (كنفاني، ١٩٦٦) التي تطرح قضية المكان كأساس في بناء الحبكة. فحامد، بطل الرواية يسعى خلال الرواية الى رأب الصدع بين اجزاء الشعب الفلسطيني التي تناثرت، بينه وبين أخته الموجودين في غزة، من جهة، وبين امه الموجودة في الأردن، من جهة أخرى. ولا بد ان تتم عملية الرأب هذه عبر مروره من أرض الوطن والاصطدام بالجيش الاسرائيلي. وتمثل الأم في الرواية الوطن والأرض. كما ان شخصية الصحراء في الرواية تعزز أهمية المكان وتعطيه بعداً أسطورياً بواسطة «شخصنة» الصحراء.

◆

إذا أحبّ فلسطيني يهودية فهل يتعارض حبه مع فلسطينيته

◆

ونجد أصداء لهذه الرؤية - أهمية المكان - في روايات أخرى في العالم العربي، فعلى سبيل المثال لا الحصر نذكر رواية الكاتب العراقي - الكويتي اسماعيل فهد اسماعيل «كانت السماء زرقاء» (١٩٧٠). فالاغتراب هو ما يدفع بطل اسماعيل الى الهجرة من الوطن، وهي كذلك بمثابة هجرة داخلية هرباً من السلطة ومن الزوجة ومن الأب، بل ومن النفس. لكن الارتباط بالأرض/ الوطن يجعل البطل يعدل عن فكرته ويعود في اللحظات الأخيرة الى نفسه/ الى بلده.

ولسنا بالطبع في مجال بحث هذه الظاهرة في القصة العربية الحديثة، لكنها مجرد إشارات على طريق النقد والبحث الأدبيين.

نعود مرة أخرى الى مجموعة «جبل سيخ وقصص أخرى» لنقاش بعض الظواهر الأخرى، التي يبدو لنا انها محصلة لموضوع المكان. فعلى الرغم من ان ارتباط عدة قصص بموتيف واحد متكرر في قصص هذه المجموعة يسهل على الدارس التوصل الى بعض الافتراضات النظرية، بل ويغبطه أحياناً. الا ان بعض قصص المجموعة تحمل بعض سمات المباشرة السياسية والمعيارية والتقوقع. وهذه السمات الثلاث سنناقشها في السطور التالية.

المباشرة تبرز لدى ناجي ظاهر شكلا ومضمونا، ففي قصة «كلاريس» نلتقي بالنص التالي:

«ابنتها في الخامسة والعشرين من العمر، في عمرها، يوم تركت حيفا هاربة مع من هرب، من أهلها، بعد موجات الذعر التي نشرتها عصابات المحتلين» (ص٨)

وفي القصة نفسها:

«يوم خرجت، مع أهلها، من حيفا، كان الخوف يلاحقهم، وكانت العصابات الصهيونية تدبّ الذعر بين الأهالي، بهدف ترحيلهم وابعادهم عن مدينتهم بأي ثمن، الأيام الاخيرة، لوجودهم في بيتهم، حملت الكثير من الأخبار المفزعة، أخبار القتل والتعذيب، والتنكيل بالمارة». (ص ١٠)

وفي قصة «الدرس الأول» يقدم التقرير التالي عن الانتفاضة:

«كان كل شيء هادئا في القرية، ثم دبت الحركة في أرجائه منذ أربعة أيام، وجنود الاحتلال يجوبون الشوارع، ولا يسمحون للأهالي بالخروج من بيوتهم، الا بتصريح لا يحصلون عليه الا بشق النفس». (ص ٤٥)

ان هذه المباشرة في معالجة القضايا السياسية لا يمكن ان تكون في قصة فنية، ويبدو لي ان السبب في ذلك هو ان الكاتب يحاول من خلال هذه القصص التوجه الى قراء خارج الوطن، فيضطر لتفسير بعض القضايا واضفاء طابع اعلامي عليها. ومع ذلك لا نقول ذلك التقديم ترخيص للكاتب بهذه المباشرة. فمهما كان العذر يبقى أمامنا نص غير أدبي يحفل بالطابع الاعلامي ويهمل الجانب الابداعي.

ونجد المباشرة لدى الكاتب في بعض الوحدات الصغرى للنص، ونعني الجملة وشبه الجملة، كقوله مثلا: «وانها من ناحية ثانية تكره الضيف وزاده معه. كما يقول مثلنا السائر». (ص ٣٩) فما هي حاجة القارىء الى هذا التفسير حول أصل الكلام. وهل القارىء جاهل الى هذا الحد حتى لا يعرف ان القول تحريف لمثل سائر؟ ان التفسيرية المفرطة، وهي نوع من المباشرة، لا تخدم العالم التخييلي للقصة وتقضي على عنصر الايهام بالواقع، لأن القارىء سوف ينتبه الى ان هذه التفسيرية هي تدخل مباشر من الراوي في المكان والزمان غير المناسبين. تخيّل للحظة مخرجا يظهر في خضم احداث فيلم ما ليشير الى أصل قول معين لأحد الممثلين، هذا ما يفعله ناجي ظاهر حين يقحم الراوي ليعلق على بعض المواقف.

ومن المباشرة الى المعيارية التي تبدو ناشزة في بعض القصص. ونقصد بالمعيارية استعمال اللغة العادية غير الفنية دون وظيفة معينة. ويبدو لنا ان الكاتب متأثر بالأسلوب الصحفي التقريري الذي لا يتلاءم ولغة الأدب. ونذكّر ثانية ان هذا الأسلوب حين يستعمل بشكل وظيفي يكون له أثر فعال كما نجد في أدب اميل حبيبي مثلا. (راجع غنايم، ١٩٨٧، ص ٨٠ - ٨٤) وهذه بعض الأمثلة على المعيارية في اللغة لدى ناجي ظاهر:

«لقد ذهب، كل في طريق، ولم تعدم من يقول لها انه قتل مع من قتل من الثوار». (ص ١١)

«الفترة الماضية جعلت المكان قريبا من القلب والجسد. ولكن هذا ليس مطلقا». (ص ٢٣)

«فكر اسماعيل أكثر من مرة في ان يهرب بعيدا عن المستوطنة، لكنه عدل عن فكرته، الهروب لن يفيده وسوف يثبت التهمة عليه. وحينها جاء رجال الشرطة وألقوا القبض عليه، كان يعرف طريق الخلاص، كان يعرف ان بامكانه ان يثبت انه كان بعيدا عن مكان الحادث مع سارة. لكنه كان يعرف ان خلاصه سيأتي على حساب غيره». (ص ٥٤)

ففي الأمثلة أعلاه نلاحظ استعمال التعبير «ولم تعدم.. الخ» في المثال الأول، وفي المثال الثاني «ولكن هذا ليس مطلقا». اما المثال الثالث فلغته كلها لغة معيارية ليس فيها أية مفاجأة. ونشدد ثانية، حتى لا نُفهم بشكل خاطىء، ان اللغة المعيارية هي لغة مؤتمتة - أي تُلقى بشكل اوتوماتيكي - تهدف الى الاتصال في الدرجة الأولى. والأدب، لكونه سلوكا انسانيا رمزيا، يهدف بالدرجة الأولى الى جعل النص نفسه هدفا، وذلك من خلال إثارة دهشة القارىء ولفت انتباهه الى لغة الأدب. ولن يكون ذلك ممكنا الا اذا كانت اللغة متميزة عن اللغة العادية - المعيارية، بحيث تتحول لغة الأدب الى هدف بحد ذاتها.

التقوقع هو سمة ثالثة سنحاول نقاشها هنا. ناجي ظاهر يطرح بعض القضايا ويصور بعض المواقف من منطلق اوتوبيوغرافي محض، ولذلك تتكشف بعض قصصه كتمارين أدبية ظريفة ومسلية، لكنها تفتقر الى المضمون. فقصة «لعبة» التي أشرنا اليها أعلاه ينغلق فهمها على القارىء. ماذا وراء موت نمر والابتسامة لا تفارق شفتيه من اثر اللعبة التي لعبتها معه الصبية أمينة حين وضعته تحت المزراب في ليلة شديدة البرد؟ ماذا يحمل هذا الموت من مضمون؟ بل على ماذا تنطوي اللعبة التي قامت بها الأم حين أخبرت نمر الأبله ان أمينة ماتت؟ أسئلة لا جواب لها الا ان تكون أحداثا حقيقية علقت بذهن الكاتب. وهي ما زالت في دور التبلور، بحيث لم تكتسب بعدا أدبيا عاما.

وينطبق هذا الغرض على قصة «ميت حيث» (ص ٣٤) حيثي يموت فيها حازم، أحد اصدقاء الراوي، ثم تعود اليه الحياة للحظات بعد تشييع جنازته، ومن بعد ذلك يموت ثانية. والقصة مروية بضمير المتكلم، ومع ذلك لا يعرف القارىء شيئا عن الراوي الذي يقف في مركز الأحداث. ولذا يبدو لنا ان لا وظيفة للراوي هنا. كما ان شخصية سيمون، صديق الراوي الآخر، لا نعرف عنه شيئا، ولذلك يفاجأ القارىء حين يذكر الراوي، بلا خلفية مقنعة، ان حازما ميت حي في حين ان سيمون حي ميت. (ص ٣٦) وليس لذلك اي تفسير الا ان الكاتب لم يقدم لنا خلفيات الشخصيات حتى نتأثر او نشارك في العملية الأدبية، ويبدو انه حَسِبَ معايشته الحقيقية لهذه الأحداث واقتناعه بجديتها يبرران طرحها بهذا الابتسار.

«في مواجهة الوحش» (ص ٣٨) قصة أخرى تشترك مع قصتي «لعبة» و«ميت حي». فالأب وابنه اللذان حلا ضيفين على صديق في احدى القرى المجاورة يقومان بتحدي الوحش الذي يحاول افتراسهما ويطردانه عدة

مرات. وفي حين يحاول المضيف مساعدتها في التصدي للوحش فان زوجته تنظر اليها شزرا، حتى ان الأب رأى فيها شبها بالوحش. وهنا يثور السؤال: لماذا كانت المرأة تتصرف هكذا؟ وما علاقتها بالولد الضيف، ولماذا كانت تكرهه؟ ان أسئلة من هذا النوع تخرج بالقصة عن انغلاقها الأدبي وعالمها التخييلي، اذ من المفروض ان تكون هذه المعلومات في داخل العمل، لأنها معلومات لا تحتمل الاستنتاج. بل انه لمن الخطأ بمكان ان نستنتج ان المرأة كانت عاقرا بلا أولاد مثلا. هذا الاستنتاج المرفوض يبرر تصرفات الزوجة غير المبررة. ويبدو لي ان الكاتب سها عن تضمين القصة بعض المعلومات الضرورية لفهم مضمونها. ولعل السبب في ذلك، كما ذكرنا سابقا، هو سيطرة العالم الحقيقي للكاتب على عالمه الأدبي التخييلي. ومن جهة أخرى، تتشابك وتتعقد بعض القصص حين تتضمن عناصر شتى لترسيخ عملية الايهام بالواقع، وهذه العناصر لا تتلاءم مع هذا النوع الرمزي الذي يهدف الى ترميز الواقع. ونقصد بالذات قصصا مثل «في مواجهة الوحش». فاذا كان الوحش في القصة يحمل رمزا سياسيا على الأغلب، فما هو السبب في التركيز على سمات المضيف وحركاته، وبالذات على نظاراته وضبطها على وجهه. (ص ٣٩، ٤٠)

ان الاهتمام المفرط في الخصوصية، أو التقوقع في الذات، احد الأسباب التي جعلت بعض قصص ناجي ظاهر تبدو لوحات تفتقد الهم العام. وهذا يتجلى من خلال قصتي «في الطريق» (ص ٤١) و «المعتقل» (ص ٦٤). فبالرغم من تأكيد مكانية الحدث في قصة «في الطريق» فانها لا تعدو كونها اوتوبيوغرافيا وذكريات قديمة لفتاة يلتقيها في أحد شوارع الناصرة ويدعوها الى مكتبه في الصحيفة، ترفض الفتاة الدعوة لكنها تعد بالمجيء في مناسبة أخرى. وتشارك قصة «المعتقل» في هذا الهم الخصوصي عبر أحاسيس سجين سياسي ينتظر زيارة أصدقائه. ونحن هنا بحيال لوحة وصفية قد تبدو جذابة، لكنها لا تطرح مضمونا نقديا واعيا.

وحتى لا نغالي في القول لا بد من الاشارة الى ان مجموعة ناجي ظاهر لا تسقط في الخصوصية حتى النهاية، بل ثمة قصص اخرى كقصة «الزائر»، مثلا، تكشف عن واعية جماعية. والقصة التي أشرنا اليها أعلاه تحكي عن الزائر الذي أراد ان يتسلل الى روح الراوي ويصبحان اثنين في واحد وروحين في جسد. (ص ٦٠) فالمضمون الذي تناقشه القصة هو الاتحاد بين طرفي الشعب الفلسطيني، الزائر يمثل الشتات والراوي يمثل الطرف المقيم. «وظللت أسأل وهو يجيب، حتى أصبحت أسئلته أسئلتي وأجوزبته أجوبتي. حينذاك أحسست بالفتوة والشباب يتسللان الى روحي. نظرت قبالتي، كان الزائر قد اختفى.. أحسست بالفتوة والشباب. ولأول مرة منذ سنوات شعرت انني أتّحد بالشارع أكثر من اي لحظة سابقة وانني أتجدد في شبابه اللامتناهي». (ص ٦١ - ٦٣)

ومع ذلك فلنا ملاحظة على المضامين التي تبثها بعض قصص المجموعة. وعلى سبيل المثال لا الحصر تبدو قصة «الحريق» بحاجة الى إعادة نظر ومناقشة. فاسماعيل الفلسطيني يقيم علاقة حب مع سارة اليهودية بينما كان يعمل في احدى المستوطنات الاسرائيلية. ثم يشب حريق في المستوطنة ويتهم في ذلك اسماعيل. ويضطر الى الاعتراف برغم عدم علاقته بالحادث، وذلك حفاظا على شرف حبيبته التي أقامت معه علاقات حب دون معرفة أهلها. واذا ضربنا صفحا عن الموضوع المطروح، فانه لا يمكن النظر الى المضمون دون الاشارة الى غرابته وعدم منطقيته. فلقد تيقظ احساسه بفلسطينيته بعد هذا الحادث، «لم يفكر في انه عربي، وفي انها يهودية، بل لم يفكر في انه فلسطيني. انما فكر في انه انسان. وفي انها انسانة، ولحظة تصاعد ذلك النداء في داخله، وجد تجاوبا في نداء مشابه تصاعد من داخلها. التقيا في حظيرة البقر، وتعانقا[...] الآن في هذا الليل يدرك الحقيقة المرة، يدرك أنها يهودية من عائلة محافظة، وانه عربي فلسطيني، وان كل حريق انما هو حريقه!!» (ص ٥٥) والسؤال هو كيف يمكن ان يفكر انه انسان فحسب؟ واذا افترضنا ان ذلك ممكن، وقد يكون ذلك فعلا ممكنا حسب بعض الايديولوجيات السائدة في عصرنا الحاضر، فهل يتعارض ذلك مع فلسطينية؟ وهل الهوية القومية والوطنية تنفي كون اسماعيل إنساناً؟ وهذا يقودنا الى أسئلة أكثر حدة وخصوصية: ما هي القضية المطروحة وكيف يوحي الكاتب بالفهم؟ وهل شخصية اسماعيل في القصة تتطور نحو الايجاب ام نحو السلب، وبكلمات أخرى هل انتهاء علاقة اسماعيل بسارة تبشر بتطور ايجابي، ام تنذر بالتهاوي والسلبية؟ أسئلة لم تجب عليها قصة «الحريق» بشكل مقنع وحاد.

بلا شك ان مجموعة ناجي ظاهر تثير العديد من القضايا المضمونية والشكلية، وان دل ذلك على شيء فانما يدل على مكانة هذه المجموعة في الأدب الفلسطيني المعاصر، لمعالجتها قضايا من صميم الهموم اليومية ولمغامرتها في تخطي بعض الحواجز الفنية الموروثة سعيا نحو تحديث القصة الفلسطينية. □

المراجع

اسماعيل فهد اسماعيل، كانت السماء زرقاء، منشورات الأسوار، عكا، ١٩٧٩. (١٩٧٠)

ناجي ظاهر، جبل سيخ وقصص أخرى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، الناصرة، ١٩٨٩.

محمود غنايم، في مبنى النص، منشورات اليسار، جت المثلث، ١٩٨٧.

غسان كنفاني، ما تبقى لكم، منشورات الأسوار، عكا، ١٩٧٧. (١٩٦٦)

رحلة الفنان بحثاً عن منابع فنه

حسـن عيـد

«الأزرق.. الأزرق»

انا زيغرز

ترجمة سامي حسين الأحمدي

دار المأمون . بغداد ١٩٨٨

■ تلعب الترجمة الواعية دورا حيويا للاسهام في عملية التواصل الحضاري بين العرب والعالم، حين يتم انتقاء اصدارات متميزة في مجالات الفنون والآداب من مختلف انحاء العالم، وفق تخطيط معين تحدده إحتياجات العقل والوجدان العربي، وتقوم بترجمتها الى اللغة العربية، وهو ما دأبت على القيام بجانب منه «دار المأمون» العراقية، خلال السنوات الأخيرة؛ حيث أثرت المكتبة العربية بالعديد من هذه الكتب. وقد اصدرت اخيرا رواية «الازرق. . الأزرق» للكاتبة الالمانية آنا زيغرز، ترجمة د. سامي حسين الأحمدي.

تكشف رواية «الأزرق. . الأزرق» عن موقع الفن في المجتمع، وأهميته لبسطاء البشر، كما تقدم نموذجا حيا للفنان بكل ما يجب ان يتحلى به من صفات، بل تكاد تقترب من رسم نظرية كاملة لعمل الفنان، خلال رحلة بحثه الشاقة عن منابع فنه، سعيا وراء الصدق والاصالة، حاسمة احدى القضايا الهامة بان الفن للشعب عامة وليس للصفوة. وهي من ناحية اخرى تضيء الطريق أمام دول العالم الثالث للخروج من ازمتها بالاعتماد على الذات بديلا من الاعتماد على استنزاف الدول الخارجية؛ وذلك بالبحث عن المكنوز من ثرواتهم والدأب والاخلاص والاصرار على استخراجها، ففيه الاكتفاء الكامل بعيدا عن الاعيب الساسة واطماعهم، بأن يتولى ذلك (الفنانون) المخلصون من ابناء الشعب.

ما هو البناء الفني للرواية؟ وكيف كانت رحلة بحث الفنان عن منابع فنه؟ وما هي أحلامه خلالها؟ وكيف تمكنت الكاتبة من بلورة رؤيتها الشاملة في هذه الرواية؟

يقوم البناء الفني للرواية على توازن مدهش لمستويين أحدهما سفلي، متسع لقاع المجتمع بكل ثقل متاعبه اليومية أثناء رحلة الفنان المضنية بحثا عن منابع فنه. والمستوى الآخر علوي، ضيق، متسلسل، يبدأ من تجار التجزئة، صعودا الى تاجر الجملة الطموح بعلاقاته المتشابكة مع السلطة التي يمثلها عضو البرلمان وصهره المحامي (وكأنه يعمل في حماية القانون!)، مع المحتكر العالمي (الخارجي) الذي يمثله الماني استوطن المكسيك، وهو يتزيّا بكل الالوان لتحقيق مصالحه.

هذا البناء لجزء من مجتمع المكسيك، لا يقدم في لحظة سكون، بل يتألق في معترك فترة جيّاشة من تاريخ الحرب العالمية الثانية. . هنا تختزل الكاتبة أحداث الحرب الكبيرة؛ كي تتبع ببساطة من داخل العمل الفني ذاته، خلال انعكاس آثارها على حركة الشخصيات في الرواية؛ حين نتتبع خزاف الأواني بينيتو من بلدة سانتيا غواكسكو نتيلا التي تقع وراء العاصمة مكسيكو، خلال رحلته المعتادة الى السوق الكبيرة مع زوجته لويزا وابنائه (الصغير ملفوفا الى صدر امه، الاوسط غابرييل يسير في المقدمة، والأكبر اندريت بجوار البغل مولو وعلى ظهره الأواني الخزفية)؛ ليعرض انتاجه من الأواني ذات النقوش الزرق، التي لا يمكن تقليدها، والتي اعتادها الناس وأحبوها؛ لذا يفتشون عنها في زوايا السوق، حتى اذا ما وجدوها، تطلعوا اليها وثرثروا. . هنا أرست الكاتبة الملمح الأول لشخصية الفنان الحقيقي الموهوب، فهو «لم يكن ميالا للثرثرة، كان كبير الثقة بنفسه، فخورا بفنه، بخيلا بحديثه. لماذا يتحدث الى الناس، وعم. . ؟ انهم يقدرون مكانته بين الخزافين، ويعرفون من يكون بينيتو بينهم، يعرفون نقوشه المتميزة، وزرقته النقية».

انه الفنان الحق، بتواضعه الواثق من فنه الأصيل، النادر، الذي ينساب الى قلوب الناس بسلاسة ساحرة، فيعشقون صدقه، ويحبون عمله.

لكنه اليوم حزين، لأن صبغته الزرقاء التي يستعملها منذ عشرات السنوات ليست متوفرة، فيضطر ان يمضي الى تاجر التجزئة (دون فيكتور)، الممول الرئيسي للمواد الأولية؛ يستحثه لتلبية وعوده المتكررة. هنا يظهر البناء الفوقي للرواية، الذي يتكون من قاعدة عريضة من تجار التجزئة المنتشرين في الأقاليم، يمثلهم دون فيكتور، الذي يندفع تحت إلحاح ضيق وحزن بينيتو، الى الذهاب الى شركة فرنانديث التي اشتهرت بتجارة الاصباغ والمواد الكيماوية وتوزيع البضائع كافة، لتبرز لنا شخصية صاحبها التاجر فرنانديث، الذي استطاع ان يقفز بسمعة شركته الى أعلى ذروة متشبثا بالطرق الملتوية، لكنه كان يدرك جيدا ان معظم أرباحه تأتي من هؤلاء التجار الصغار أصحاب المحال الصغيرة، مما يضطره الى الاهتمام بشرح حقيقة الاوضاع له. . لكن الكاتبة لا تكتفي بتقديمه من (الخارج)، بل تغوص الى خبايا نفسه، موضحة نهمه الذي لا ينتهي؛ ففي السنوات الأخيرة توافرت أمامه مشاريع كبيرة، حيث دخل مع الحكومة في مشروع تشميع الخشب الذي تشيّد عليه السكك الحديدية، وهو يعي جيدا ان هذا يستدعي تواجد أصدقاء من كبار رجال الأعمال؛ ليتعرف بواسطتهم الى رجال أعمال من مستوى عالمي، وسرعان ما استدعى هذا الى ذهنه الفريدو موللر، ذلك الالماني الذي عاش في المكسيك لمدة عشرين عاما، كان فيها ممثلا لشركة المانية لانتاج أصباغ تلميع الخشب، وهو الذي كان يمده بالاصباغ بتكلفة زهيدة، كان يبيعها لصغار التجار، ليجني منها أرباحا طائلة.

المشكلة ان الحرب العالمية الثانية قد وقعت، فتوقفت الامدادات؛ لأن الشركة الموردة مركزها الرئيسي المانيا (عدوة الولايات المتحدة وتحاربها)، وكان يمكن التعامل مع اليابان، لكنها قذفت الساحل الاميركي بالقنابل؛ لذا وضعت هذه الشركات في القائمة السوداء وحظر التعامل معها. لكن يبقى الأمل الأخير في بقايا مواد لدى ممثلي تلك الشركات يريدون التخلص منها.

هذا ما أوضحه فرنانديث لدون فيكتور، الذي نقله غاضبا الى الخزاف بينيتو. .

فماذا يفعل بينيتو، تلك الشخصية الدرامية، التي تنعكس عليها الاحداث الخارجية، الكبيرة، لتكشف ازمته، في مواجهة هذا الخطر الداهم، المتمثل في نقص الصبغة الزرقاء، بما يهدد فنه بالتوقف؟!

في البداية، اقترح عليه دون فيكتور أن يستخدم صبغة بديلة هي الأحمر الآجري؛ ليصنع نموذجا مزخرفا من مزيج الوان الأخضر والبني والأحمر الآجري، يؤطر بالأحمر الآجري. لكن هذا الحل سرعان ما يفشل؛ لأن هناك خزافا آخر هو (ليوبولدو) يستعمل الأحمر الآجري، اتهمه بسرقة لونه. وكان الحل الذي اقترحه المعمر

على دول العالم الثالث للخروج من أزمتها الاعتماد على الذات بديلاً من الاعتماد على الدول الخارجية

◆

مانوئيل ـ الذي يقضي بينهم عند نشوب نزاع بينهم ـ ان يشتري ليوبولدو كل إنتاج بينيتو من الأحمر الآجري وبقية تلك الصبغة، عندئذ قبل بينيتو الحكم برحابة صدر؛ ففي نهاية المطاف لا بد ان يكون الفنان صادقا مع ذاته، متنبها لعثراته، وهو ما عبر عنه بينيتو لزوجته بقوله «كنت خائفا العوز، وكان حريا ان افتش دون كلل. أفتش عن زرقتي التي تعلق قلبي وعقلي بها. هذه الزرقة التي عرفت واشتهرت بها وقد نسبت الي. ان كل ما جرى لي يكمن في كوني قد تخليت عنها. انا مذنب!».

انه خطر ماثل يتهدد الفنان ـ في أي مكان وزمان ـ الخوف من الفقر والحاجة، قد يدفعه الى الانحراف بمسار فنه (الأصيل) الى مسارب أخرى زائفة، بدلا من بذل الجهد في التمسك بدربه الحقيقي والاصرار عليه!

ثم تتقدم الكاتبة، الى (داخل) الفنان، وهو ينقب عن مخرج من ازمته، حين فكر في نموذج جديد يخترعه من بنات أفكاره. لكنه لم يقتنع بذلك، فبدت له هذه الفكرة دخيلة عليه؛ لأن النموذج الذي سيخترعه لن يكون أصيلا إلا حين يحوي لونه الازرق؛ (فالأزرق رمز لقضية الفنان، لعالمه الأثير، الذي توصل اليه بعد ان تبلور ونضج خلال رحلة معاناة طويلة، فاذا ما حاد عنه، فسرعان ما يشعر بالزيف). لذا لم يستطع ان يذهب بعيدا بفكره، فكان هذا بمثابة حكم أوقعه بنفسه، وكان كقرار القاضي مانوئيل.

وسرعان ما تضيء السماء الطريق أمام الفنان الصالح؛ حين تزوره الخالة العجوز أوزيبيا. هنا يتأكد ملمح آخر للفنان هو كرم ضيافته وحسن استقباله لضيوفه، حين امر زوجته باعداد الطعام لها بالبيض الذي سيسد حاجتهم لفترة، (وهو ما سبق ان أظهره من قبل، بقيامه برعاية شقيقة زوجته التي غاب عنها زوجها منذ سنة ونصف).

ولعل السماء كافأته لجميل خصاله، حين اوضحت له الخالة اوزيبيا ان روبن ابن عمه اكتشف هذه المادة الزرقاء في منجم كان يعمل به، ثم نصحته بضرورة السفر اليه للحصول على ما يحتاجه منها، مبررة نصيحتها بأن هذه الزرقة أصبحت جزءا منه فهو احق بها، وقد أحبها الناس لدرجة أنهم لا يرغبون في غيرها؛ لأن «للقلب إحساسا أفضل من العيد».

كلمات بسيطة توازن بين جانبي معادلة الفن الصادق: فاذا تبلور عالم الفنان ونضج؛ فانتج نتاجه الخاص (زرقته المميزة) وصارت جزءا منه، فان هذا النتاج الفني، بما يتمتع به من سحر الفن الخفي، سرعان ما يصل الى قلوب الآخرين، فينجذبون اليه دون ان يعوا سرّ جاذبيته، فالفن الصادق يصل مباشرة الى وجدان المتلقي.

هكذا بدأ بينيتو رحلة المعاناة الى أرض المناجم القاحلة، حيث المعيشة دون المستوى الانساني، يحركه تصميم عنيد ألا يرجع، إلا بعد ان يعثر على صبغته الزرقاء. لذا هانت عليه همومه اليومية كالجوع والتبلغ بكسرة خبز ذرة؛ لأنه ليس من الرجال الذين يطمحون الى شيء غير تحقيق هدفه هذا.. لكن هناك حدودا لمتطلباته المعيشية اللازمة لانجاز عمله؛ لذلك نراه حين وصل الى منزل والد روبن في سانت ماتيو يقول «اضطجعنا على الحصيرة المتهرئة كأي شيء في الكوخ. فكر بينيتو في انه لو أجبر على العيش هنا فلسوف يتهرأ أيضا وهو حي».

هنا وعي كامل بأهمية ارتباط الفنان بأهداف فنه، فهو همه الحياتي الاساسي، زاهدا في مغريات الحياة الأخرى، بشرط توافر ظروف معيشية مناسبة له حتى ينجز عمله وينتج، وإلا فانه سيتهرأ ويدمره الواقع الصعب. وحتى تكتمل ملامح الصورة، تقدم الكاتبة ـ في المقابل ـ جزءا من الواقع الفوقي للمجتمع، بكل ما يحيط به من رفاهة زائدة، فها هو عضو البرلمان راميرث، يعيش في قصر تحيطه حديقة حيوان كبيرة، وقد استقر وزوّج إبنته مرسيدس من محام (لا تحدثنا عنه الكاتبة كثيرا، بل تشير إشارة موحية الى ماضيه حين كان محاميا مغمورا، يدافع عن الفلاحين، بما يعني انفصاله الحالي عنهم!)، ويتحاور معه عن موللر الذي يمثل عددا من الشركات الانجليزية والفرنسية؛ ليتخذ منها ستارا لتمثيله شركات ممنوعة، يعقد معها الصفقات التجارية.

هنا مستويان متناقضان: قاعدة عريضة تمثلها غالبية تكدح من أجل لقمة العيش، بينها فنانون حقيقيون يسعون ـ في صمت ـ نحو الامساك بمنابع الفن الأصيل، رغم عنت الظروف وصعوبة المحاولة، ومستوى فوقي، تمثله فئة قليلة من الساسة وكبار التجار ومحترفي القوانين، تعيش في بذخ شديد، ويتكاتفون باصرار، حفاظاً على مصالحهم الانتهازية الاستغلالية، بدلا من تحقيق مصالح القاعدة التي يفترض ان وجودهم في الاساس لخدمتها.

ويلاحظ ان الكاتبة وزعت الادوار توزيعا نسبيا يتسق مع حجم كل مستوى وأهميته الفعلية، لذا نجد القاعدة تشغل المساحة الأكبر من الرواية، بينما يحتل المستوى الفوقي حيزا أقل بكثير.

ومن ناحية أخرى، وتأكيدا لصدق مسعى الفنان النابع من القاعدة، مرتبطا بالشعب متشبعا بتجاربه وواقعه الذي يعتبر زادا لفنه، نجد تكرارا موازيا لرحلة بينيتو، قام بها من قبل (ابن الشعب أيضا) روبن. يتضح ذلك له خلال تتبعه لآثاره، بدءا من لحظة بحثهم في نفايات بقايا عمل روبن في منزل أبويه: «ومسح القطعة فالتصقت الصبغة الزرقاء بكم قميصه، حدثه قلبه انه سيجدها بلا شك في هذا الوحل وسط هذا العالم المترب..».

انه نبع الفنان الذي لاينضب، أو الدر المخبوء في ثنايا واقع الشعب، ينتظر يد الفنان الأصيل، الذي يضني في البحث عنه وازالة ما يغلفه من أتربة.. فكان منطقيا ان يعثر عليه بينيتو فعلا، فتحدد امامه الطريق وانفتح، حين اعترف والد روبن، انه من بين اكوام الحجارة والفضلات التي يلفظها منجم الفضة، نجح روبن في اكتشاف المادة التي بحث عنها طويلا، حين أوضح له ذلك عامل فضولي، محب للاستطلاع، لا يستقر في مكان، يعمل

الخوف من الفقر والحاجة قد يدفع الفنان الى الانحراف بمسار فنه الأصيل إلى مسارب أخرى زائفة

تحت امرته، ثم ذهب بعد ذلك ليلبي نداء رغبته (أليس هو الهام الفنان العظيم، الذي يخترق بحدسه غياهب المجهول، ليستكشف ما خفي من أموره بفضول لا يرتوي؟!).. هكذا بدأ روبن (الفنان) بما عرف عنه من دقة، رحلة تأصيل كشفه «مجدا، مستقرا، مثابرا» (أوليست هذه هي الصفات الواجب توافرها في الفنان الحق، الذي يجب ان ينكب على عمله باصرار وجلد؟!). لذا ترك عمله ومطحنته الأولية في البيت، ووجد مكانا بجوار منجم بين الجبال حيث يجري جدول بجواره يسمى لابورا في سان كريستوبل.

هكذا استمر بينيتو في رحلته، مسترشدا بما وصفته له عاملة الحانة (خطيبة لوريثو ابن خالة روبن ورفيق كفاحه).. وفي لقائه معها كان (صادقا) لا يتاجر في مشاعره، حين اخبرها انها أجمل ما شاهد من بنات حواء خلال رحلته، فلما سألته «لماذا تقول لي ذلك؟» أجابها «لأن مشاعري بريئة نحوك فانا عندي زوجة وأولاد، وانا راحل غدا لاجلب شيئا لورشتي وعملي الذي أحبه.. انني خزّاف وروبن هو من يصنع ذلك المسحوق الذي احتاج اليه لصبغتي، لذا فعلي الذهاب اليه..»

وبعد ان اخذ منها تفصيلا بالعنوان، مضى واقعي التفكير، في ذلك الدرب الموحش المترب مشى بسعادة، وهو لايحلم، بل يأمل، بعد ان نزع عن صدره كل الهموم والمرارة.. وفي القطاع تبدى إيمانه قويا: «تأمل صاحبا: لا تتخلى العذراء القديسة عن احد». ثم راح يمضغ طعامه بهدوء وبطء، كي تكفه الفطائر طوال الرحلة، لقد غمر الايمان بالمستقبل قلبه، وفي ظله يعيش الانسان باطمئنان، رغم ما يتطلبه تحقيق الأمل من الكثير من الصبر والمعاناة..

وعند وصوله الى سان كريستوبل عطشانا، أشار له رجل الى قصر كبير ليشرب منه، له بوابة كبيرة وخلفها حوض واسع يحده ممر دائري. دار حول الحوض بارتياح عميق، فبدت له النافورة وسط الحوض والماء يتساقط على أرضيته المبلطة؛ فقفز الى داخل الحوض، ثم خرج مسرعا؛ لقد تلألأ البلاط باللون الازرق الذي يبحث عنه. تلك الزرقة التي حدثته عنها الخالة أوزيبيا «هذا إذن الأثر الذي يقوده الى الهدف». وبدلا من ان يشرب الماء لامس البلاط. كان هذا البلاط مختلفا في بريقه عما لديه ◁

في البيت من أوان وصحون. استطاع ان يكتشف الفرق ويصل الى طريقة الصنع. لقد نسي العطش وحاجته للماء».

هنا اقترب الفنان من حلمه، جذبه بريق اللون نفسه الذي ينشده، وبلمسة الفنان الضليع، الفاهم لأسرار صنعته، توصل لاسلوب صنع البلاط، وتعرف على الفرق، فكان منطقيا ان ينسى الفنان في معبد حبه الاساسي اي عطش أحسه سابقا.

وفي البلدة قابل بينيتو التاجر دون مرسيه، ولم يجد لديه الصبغة التي يطلبها، فترك لديه العلب الفارغة، وعمل لفترة في بعض الأعمال، ثم انطلق في طريقه حتى توصل الى روبن، الذي ما ان اطمئن الى انه خزاف أصيل يقدر فنه، ويفهم الكثير، حتى اراد ان يعلمه كل شيء عن اكتشافه، تبدأ عملية التصنيع والحرق مع انبلاج الفجر. قال روبن بنبرة الألم «يصعب على الانسان التحمل حتى يمر الوقت الكافي لنجاح تجربة المزج كي يظهر اللون الأزرق».

هنا يبرز الفنان سرا هاما لنضج العمل الفني، حين يوضح أهمية مرور الوقت الكافي لاختمار ونضج العمل الفني حتى يتبلور ويولد مكتملا وهو ما يصعب على الانسان تحمله..

ويضيف روبن انه مستمر في تجاربه، فقد «يكتشف سرا جديدا يضيفه الى فنه».

انه الفنان الحق الذي لا يكتفي أبدا، غير قانع بما توصل اليه، بل يستمر مناضلا باصرار، للحصول على اكتشافات جديدة تدفع بفنه قدما للأمام، نحو الاكتمال..

وهنــا لاحظ بينيتــو ان الحصيرة نظيفـة، جديدة، وكذلك الغرفة، وكأنها لم تسكن من قبل، فتذكر الكوخ والحصـيرة المتهرئـة.. «روبن كان حريصـا، جادا في عمله، وهو لا يسمح بتلويث المكان ولا أدوات العمل».

درس آخر ظهر واضحا، وهو أهمية حرص الفنان على نظام ونظافة معمله ومثابرته وجديته، فكان منطقيا أن يعجب به بينيتو والا يستعجله لتصنيع زرقته.

هنـا أيضا بدت لحظة لقاء فنانين (صادقين) ـ حول تقدير أحدهما للعمل الفني للآخر ـ لحظة آسرة، تعادل لحظة الكشف الفني ذاتها في غنى مشاعرها، وهو ما عبر عنه روبن بقوله، عندما اكتشف زرقته لأول مرة في بيتهم عند المنحدر:

«لمحت بريق صبغتي وزرقتها النقية، عند ذاك ملأ الحبور والسعادة قلبي. تلك اللحظة كنت أسعد البشر. بعد ذلك فرت تلك اللحظة ولم تعد لي. لم أعد أشعر باثرها. والآن أقول لنفسي، لقد بعثت أوزيبيا بينيتو الي، وهو في حاجة الى ما اكتشفته انا وحدي اذ لا يستطيع الحصـول عليه من أي مكـان آخـر. اذن فانا أعـود للاستمتاع بتلك السعادة من جديد».

ثم يسوق روبن نصيحة غالية من واقع خبراته الفنية المتنامية، حين قال «انظر يا بينيتو انه ليس في استطاعتك

يظل الفن عملية فردية، ويظل الفنـان دائماً يكدح وحيداً بصمت وإصرار

ان تكشف عما في النفايات اذا كنت تجهل الشيء المختفي وتجهل مكانه».

هنـا درس لأي فنـان عن ضرورة تفهمه لامكانياته وحدود قدراته، والأهم حسن توجيهها بحدسه الفني الى الواقع المليء بالنفايات، لاستجلاء ذلك السحر الخفي الكـامن فيهـا؛ لينصهـر في بوتقة ابداعه، حتى يتبلور وينضج عملا خاصا، متميزا.

وحين جاء لورينثو وفهم مطلب بينيتو، عرض عليه ان يكدح ويثابر معهما؛ كي يحصل على نسبة من كل ارسالية محجوزة سلفا، وحتى يتغلب على اعتراضه بأنه سيتأخر كثيرا على اسرتـه، اقترح عليه ان يرسل رسالة لأهله؛ ليطمئنهم عليه، فوافق بينيتو، وبدأ العمل، واستمر لفترة طويلة.

وبعد ان تسلم بينيتو احتياجاته من الصبغة الزرقاء، وامتـلأت، بها علبه، أعلن لورينثو طموحه حين قال: «عندما نتوسع في الانتاج ونشتهر أكثر. لن تجد زرقتنا في حوض النـافورة فحسب، بل ستجـد مهنـدس البنـاء وكذلك الفخارين قادمين من أقاصي البلاد لشراء زرقتنا، التي سوف تطغى، فتـزين كل الأشكـال الهنـدسية والـزخارف، سوف تزهو البلاد كلها أينما تستعمل زرقة روبن. أليس هذا أفضل من أن يجد المرء من فنه بالكدح بمفرده».

فكـر بينيتـو: ليس لورينثو بالانسان السيء.. لكنه مختلف عن روبن. انه مختلف تماما».

هنـا فصـل كامـل بين الفن والتجـارة، وتأكيد على الاختـلاف بين الفنـان والتـاجر؛ فبينما يطمح التاجر (لورينثو) الى ذيوع وانتشار العمل الفني الى كل البقاع، مستثمرا شهرة الفنان، جانيا ارباحا طائلة.. يظل الفن عملية فردية، ويظل الفنان دائما وابدا، يكدح ـ وحيدا ـ في صمت، باصرار لا يلين.

حين عاد بينيتـو الى أهله، محملا باحتياجاته، وجد مفاجأة بانتظاره؛ حين أخبره التاجر دون فيكتور: «لدي الآن الزرقة التي انتظرتها طويلا. لقد وردها أحدهم لي ثانية. تستـطيع شراءهـا متى شئت، وفي اية كمية تحتاج. تصور أن السيد فيرنانديث استوردها مجددا من شركته القديمة وجهزها لي فورا».

فرد بينيتـو «لقد وجدت صبغتي الزرقاء بنفسي. وانا أجلبها متى احتجت اليها بنفسي، لليوم ولغد ولكل الأيام».

هنا ترجمة بالأفعال لكلمات سبق ان أعلنتها الكاتبة في روايتها «الصليب السابع» حين كتبت «لقد شعرنا كم هو عميق ومخيف تأثير القوى الخارجية على الانسان اذ يمتد الى أعماقه، لكننا شعرنا ايضا ان في الأعماق شيئا لا يطال ولا ينال منه».

هنا ـ أيضا ـ توازن رائع، ففي اللحظة التي عاد فيها الفنان من رحلته الشاقة، بعد ان اكتشف منابع الهامه وأمسك بها، يفـاجـأ بأن المستـوى الآخر (المستقل)، المتعاون مع الخـارج، يوفر له احتياجاته.. انها لحظة الاختيار، والحسم.

لقـد استوعب الفنان الدرس، وتعرف على مكامن قوتـه، ومنابع ثروته التي يستطيع ان يغترف منها في أي وقت (الآن، ومستقبلا)، لتقديم عصيرها المتميز الى ابناء الشعب عامـة، ولن يعـود أبـدا كما كان قبـلا، ينتـظر حسنـات (الخـارج) او تفضل الآخرين.. فهذا ما لن يكون ابدا!

هذا الدرس ـ أخيرا ـ يمكن ان ينصرف الى دول العالم الثالث الفقيرة في مواجهة تكتلات قوى خارجية تؤثر على حياتها وتستنزف خيراتها، فأمامها خيار ناجح ان تعكف على مكنـوز ثرواتها والدأب والاصرار على استخراجها بواسطة ابنائها المخلصين، لتوفي احتياجاتها، بعيدا عن الاعيب الساسة واطماعهم.

أما كيف تمكنت الكاتبة من بلورة رؤيتها الشاملة تلك؟

فلعل ذلك يرجع الى عدد من العوامل: أولها ان أباها كان تاجرا للوحات الفنية. مما يعني أنها تذوقت الفنون من صغرها، وشبت على استيعابها. وربما كان هذا ما حفزها على دراسة تاريخ الفن والفروع اللغوية في جامعتي كولونيا وهايدلبرغ حيث حصلت على الدكتوراه عام ١٩٢٤ (من مقـدمـة المترجم عبدو عبود لمجموعة قصص لها بعنوان «المخربون» ـ دار الفارابي ١٩٨١).

ثانيا: ان أنـا زيغـرز حين مارست الكتـابة ونشرت روايتها الأولى «كروبيج» عام ١٩٢٨، لم تكن منغلقة على الـواقع الالماني الداخلي وحده، بل امتد اهتمامها الى ما يجري في الواقع الخارجي، من خلال قصص مبكرة مثل «الـزمـلاء» و«فـلاحو هروثوفو»، واستمر هذا الاهتمام ليشكل رافدا من انتاجها، منه قصتها الجميلة «الدليل» التي تجري احداثها في افريقيا.

ثالثا: أنـا زيغـرز من مواليد ١٩٠٠، لذلـك فقد عايشت وهي طالبه عددا من التحولات الدولية الكبيرة كالحـرب العـالمية الأولى والثورة الروسية ١٩١٧، ومنذ البداية اختارت انتماءها لصفوف الشعب، وحين تسلم النـازيون السلطة في المانيا، هاجرت الى فرنسا عام ١٩٣٣، وحـين دخلت جيوش المـانيا الهتلرية فرنسـا ١٩٤١، نزحت الكاتبة الى المكسيك، وعاشت بها حتى ١٩٤٧، حيث انجزت عددا من رواياتها الهامة، منها رواية «الصليب السابع» (١٩٤٢)، التي حولت الى فيلم سينمائي، ورواية «عبور» (١٩٤٣)، وقد درست خلال تلك الفـترة تاريخ وحـاضر شعـوب امـريكا اللاتينية، وأنجزت قصة «كريسانتا» التي تدور عن الحياة اليومية في

المكسيك، وثلاث قصص اخرى عن الحياة في امريكا اللاتينية عن «الحكايات الكاريبية» وهي «النور فوق المشنقة»، «عرس في هاييتي»، و«اعادة العبودية الى غواديلوبه».

رابعا: كان منطقيا لكاتبة تشكلت بهذا الشكل، واختارت طريقا منفتحا على الآداب والفنون العالمية، ملتزمة بقضايا الشعوب في اي مكان، أن تبرز تجربتها في تتبع الفنون المكسيكية والرسم المكسيكي على الجدران، ومعاناة شعب المكسيك في حياته اليومية، كان منطقيا ان يتفاعل كل ذلك مع تجربتها الفنية الخاصة وهي تنمو. لذا لم تكتب هذه الرواية فورا في فترة المنفى (٤١ - ١٩٤٧) بل احتاجت الى عقدين من الزمان تقريبا، وهي تحتضن هذا العمل (طبقا لما اوضحه مترجم الرواية د. سامي حسين الاحمدي انها صدرت عام ١٩٦٥) حتى نضجت الرواية في بناء فني متكامل، يعكس رؤية شاملة للفن وارتباطه بجماهير الشعب التي تتجاوب معه بتلقائية، اضافة الى وضع حركة الفنان في اطارها الكلي الصحيح، مختتمة رؤيتها بدعوة الافراد الى الصمود، وفتح الطريق امام دول العالم الثالث للاعتماد على الذات، بديلا عن الارتباط بقوة خارجية مستغلة متواطئة مع بعض العناصر السياسية والتجارية بالداخل.

هكذا جاءت هذه الرواية من أخريات انتاجها، حيث توفيت عام ١٩٨٣. □

مواجهة القهر الاجتماعي بالرفض والتحدي

عبد المؤمن شباري
ناقد من المغرب

«الخبز الحافي»
محمد شكري
دار الساقي. لندن ١٩٨٧

■ ترتكز السيرة - الروائية «الخبز الحافي»* لمحمد شكري على شخصية محورية «محمد». هذه الشخصية التي احتلت مركز كثافة القص، وظللت بقية الشخصيات الأخرى، باعتبارها انعكاسات لوعي البطل، مما جعل من منظور السيرة الروائية، يصبح منظورا أحاديا صارما، لا نرى فيه غير شخصية «محمد» يتحدث بضمير المتكلم. فالشخصية الروائية ممثلة بمجموعة من الرغبات الحياتية، ومهووسة بتحقيقها، الا أن هذه الطموحات تصطدم بمجموعة من المعيقات التي تحول دون تحققها (القهر المجتمعي. والسلطة الأبوية).

إن القهر المجتمعي والبطريركي وما سيترتب عنه من تشويه على شخصية ونفسية البطل، سنجده مهيمنا على فضاء السيرة - الروائية، تقابله مجموعة من الرغبات تتمحور حول التخلص من سلطة المجتمع وكل مؤسساته بما فيها الأسرة الابوية القاهرة، لتأكيد ذاته وتحرير جسده، فالبطل «يعيش معركة الكفاح من أجل البقاء وسط قوانين يحكمها منطق القوة واللذة وبريق الأمل» الشيء الذي جعل من «الخبز الحافي» تنقل الينا تجربة الانغمار في الحياة ومواجهة الفقر والجوع والموت، فالبطل مواجه للجميع، للأسرة والمجتمع مرة واحدة، وفي شروط فقر مدقع. لقد كان يواجه أباه من دون ان يفلسف موقفه لأنه كان في موقف رد فعل طبيعي فيزيقي حتى يتمكن من انقاذ حياته. فالسيرة الروائية تنطلق من خطر المجاعة الزاحف على منطقة الريف، فالطفل «محمد» يهاجر وأسرته هربا من شبح الموت الكاسح، نحو مدينة طنجة. غير أنه في رحلته هاته يكتشف فظاعة القهر المجتمعي، ووحشية العلاقة الأبوية، فالوسط الاجتماعي الذي احتواه على امتداد السيرة - الروائية كان قاسيا ومجحفا في حقه كطفل جدير بحياة سوية. هذا الوسط الذي لم يوفر له أدنى الشروط المادية لطفولته، خاصة حرمانه من حق التمدرس: «أنا لم أهرب قط من المدرسة. إننا جد فقراء والدراسة هناك تكلف بعض المال» (ص ٥٧). كما تجسد القهر الاجتماعي على مستوى حياته العملية في الشغل الذي وجد نفسه مدفوعا اليه بقوة الفقر رغم صغر سنه. هذا الشغل الذي لم ير فيه رغم تعدده وتنوعه سوى الاستغلال البشع والشقاء: «عثر لي ابي عن عمل في معمل آخر. . . في معمل الآجر بخمس وعشرين بسيطة في الأسبوع. ادفع عربة يد مشحونة بالطين أو القرميد، ثماني او تسع ساعات في اليوم، انسلخت راحتاي ودميتا وكنبتا، خشن وجهي بالشمس والغبار واشتد جسمي مثل طبل» (ص ٣٧).

إن هذا الواقع الاجتماعي الذي يعيشه: بطل السيرة - الروائية بكل ما يتضمنه من قهر وعسف ليس لتأثيره أية حدود على نفسيته ونموه، بل يمتد ليشمل علاقته بأبيه داخل الاسرة، على اعتبار أن «الاسرة هي المحل البنيوي والايديولوجي لاعادة انتاج جميع الانظمة الاجتماعية التي تقوم على التسلط»[3] فوسطه العائلي يتسم بسلطة ابوية قهرية عليا تنهض على العنف، والاكراه، والطاعة العمياء، حتى أصبح رمزا للاعتداء والاجرام في ذهن «محمد»: «تذكرت كيف لوى أبي عنق أخي، كدت أصرخ، أبي لم يكن يحبه. هو الذي قتله. نعم قتله. . . رأيته لوى عنقه تدفق الدم رأيته يقتله. أبي قتله قاتله الله» (ص ١٢).

إن الأب يريد أن يجعل من البطل «محمد» طفلا خاضعا ومستسلما له ليس فقط من خلال سلطته القمعية الفعلية، بل بقوة الاخلاق والاعراف. والمواضعات السائدة في المجتمع الابوي: «إذا كان هناك من يجب ان تطيعه. فهو أنا. لا أحد الا أنا. الطاعة لي وحدي ما دمت حيا» (ص ٧٨) الشيء الذي جعل من سلطة الأنا الأعلى على صعيد نفسية محمد ليست سوى التمثيل اللاواعي للسلطة الأبوية المشار اليها، بحيث تحولت السلطة الأبوية الى شكل أنا أعلى، أي جزء لا يتجزأ من شخصية محمد المتحركة دينامكيا وجدليا في المجتمع. الشيء الذي جعل من علاقته بأبيه يغلب عليها التجاذب الوجداني، التذبذب بين التبعية والرضوخ، وبين الرفض والعدوانية الفاترة يحاول فيها الابن المقهور الانتقام بأساليب خفية أو رمزية (قتل الأب على مستوى الخيال في ص ٨٩) مما يخلق ازدواجية في العلاقة، رضوخ ظاهري وعدوانية خفية، ومما يدل على هذه الازدواجية، موقفه المراوغ والكاذب على الأب. «فالانسان المقهور متربص دوما بالمتسلط كي ينال منه كلما استطاع. وبالاسلوب الذي تسمح به الظروف»[4]، ان الوسط العائلي كان مؤثرا بشكل كبير في كيانه النفسي وتشويهه، وبالتالي كانت السلطة المجتمعية والابوية حاسمة ومحددة لمجموعة المسلكيات التي لازمت البطل في كل تحركاته «لأن السلطة تمنع تحرك الجسد خارج اطار قوانينها، وبذلك تشجع تركيز اللذة والمتعة العاطفية بعامة في متاهات الموانع واسرارها وتجعل منها ممنوعة ومرغوبة في آن معا، وعلى هذا فإن السلطة القهرية للمجتمع والأسرة، بالغة التشعب وتسكن غالبا في متاهات بالغة التعقيد، فتحاول ان تسكن بين الانسان وذاته الى ما لا نهاية له. وصدى ذلك على الانسان يبرز على شكل طموحات عميقة

*. محمد شكري: «الخبز الحافي» طبع بالبيضاء ١٩٨٢ على حساب المؤلف لأن كثيرا من الناشرين العرب رفضوا نشره بحجة انه سيمنع في معظم الأقطار العربية، وقد ألف شكري هذه السيرة - الروائية سنة ١٩٧٢، وظهرت ترجمتها بالانجليزية سنة ١٩٧٣ والفرنسية سنة ١٩٨٠. ثم صدرت عن دار الساقي بلندن في سنة ١٩٨٧.

بالوصول الى اشباعات سرية ذات ملامح مازوشية في ردة فعل على السلطة الملاحقة له والمقيدة لحركاته ولفتاته وتنفسه. وهذا ما يسمى بالاشباع الهامشي او الجانبي»[٥].

ان سلطة المجتمع والأب القهريتين التي مورست على البطل تركزت على أشياء خارجية (القمع المادي والجسدي ـ ثقل الأعراف والتقاليد التي تكبل حركته) وصولا الى ضبط حركته الداخلية، تمهيدا لترويضه على الخضوع للمعطيات الاجتماعية والعلائقية ولحيثياتها المختلفة، وكان لهذا القهر أثره البليغ على نفسيته ونموه الشخصي. منها الحالات الخاصة في الاضطرابات النفسية التي أصابته، وتجلت في معاناته، في جسده، في شكله وحركته ووجوده، من هذه الحيثيات اصابته بجروح

◆

صعلوك معاصر يبحث عن إنسانيته وعن حياة تسحق في أقبية القمع والارهاب وعبادة السلطة

◆

نرجسية عميقة أصبحت مصدرا لدونية وجوده: «لا شك ان العالم مليء بالغباء، أنا ايضا غبي» (ص ٦١)، ولقد أدت هذه الاضطرابات الى جعل شخصية «محمد» شخصية جانحة[٦] والى تضخم الميول السادية لديها، بحيث تتحول الطاقة الجنسية لدى البطل الى عدوانية، تنضم الى عدوانية القهر المجتمعي والابوي. هذه العدوانية المزدوجة تصرف في علاقتها ببقية الشخصيات: «لكن لماذا هذه المشاعر العدوانية نحوه؟ انه حتى الآن طيب معي، عليّ ان اتخلص من هذه المشاعر الشريرة رغم انها تخفف عني ألمي» (ص ١٤٨). ان هذا الواقع بكل مميزاته جعله يدين الآخرين ويضعهم في موضع المتهمين ليبرر اضطهاده لهم وعدوانيته عليهم ليأخذ الفعل الجانح عندها طابع التعويض عن الغبن الذي لحق به[٧]. ان السلوك الجانح كما اكد جاك لا كان[٨] هو أساس حوار عنيف بالطبع، لكنه على كل حال حوار، محاولة للدخول في علاقة مع الآخر من خلال العنف الجسدي أو المادي. يحاول الجانح ان ينتزع من الآخر اعترافاً به ككائن ذي قيمة، وليس المهم ان تكون هذه القيمة سلبية أو ايجابية، بل المهم هو الاعتراف بوجود الجانح (إذا لم يحبوني ويحترموني، فيخافوا مني على الأقل، بذلك يحس ان موجود، وبدونه يجابه خطر العدم (اللاوجود). فسلوك «محمد» هو حوار مع العالم (المحيط والوسط الذي يعيش فيه). غير انه لم يتمكن من الوصول الى اثبات ذاته فلجأ الى العدوانية والمغامرة، فالطفل الذي يحكي لنا منذ بداية السيرة ـ الروائية الى ان يصبح مراهقا وتعارك ويدخل السجن ويقرر ان يتعلم القراءة والكتابة، يبدو ذاتا واحدة بالرغم من المواقف والتجارب.

ومصدر الوحدة، ذلك التحدي الذي يدفع الذات الى التمرد والمغامرة والمواجهة. دائما يتحدى، دائما يستجيب لفضوله ولا يتردد في خوض المغامرة، يتعدى كل ما يحول بينه وبين اثبات ذاته، وتوطيد معرفته بالحياة. ان هذا الواقع الذي عاشه «محمد» لما يشمله من قيم وسلوك واخلاق متناقضة تحكم بآلياته وقوانينه الموضوعية في تشكل وصياغة وعيه الفردي، وحدد القاعدة السلوكية لممارسته، اضافة الى الرحلة الجغرافية المتعددة التي كان مدفوعا اليها لاسباب اجتماعية قهرية، راكمت في وعيه وحياته مجموعة من التجارب الحياتية جعلته بين رغبة قوية في الخلاص من واقع القهر من خلال التمرد، وأمل كبير في تصريف مخزون طاقته، لذلك «اصبح يحس يوما عن آخر، بالضرورة العقلية لبناء حياة مستقلة متشردة عنوانها المقاومة والتحدي»[٩] فانفجرّت فيه الرغبات، ونعني بها كل ما له علاقة مباشرة بتمرده على القيود، وتحول دون اثبات ذاته وتحقيق وجوده المتوازن على الصعيد الوجودي.

ففي الوقت الذي يعلن فيه رفضه للقهر فإنه يعلن فيه رفضه لمجموعة من الهياكل التي تقوم على التركيع والتدجين:

١ ـ العلاقات الاجتماعية التي تعيد انتاج مختلف رموز التفاوت الاجتماعي، والفرص اللامتكافئة، والتي اكتشف فيها الاستغلال، واستخلص مشروعية السرقة: «سأسرق كل من يستغلني حتى لو كان أبي وأمي، هكذا صرت اعتبر السرقة حلالاً مع أولاد الحرام». (ص ٢٨). ان السرقة كما كان يمارسها رد دفاعي وحيوي عن ذلك الحرمان، الذي يعانيه في الشغل، وتتحول من فعل عابر الى اسلوب اساسي في الاشباع والى الدفاع عن حقه في الوجود والسيطرة على الواقع. انه التحدي الممارس عليه، لذلك فطموحه الأساسي هو تأكيد ذاته، ومقاومة القهر، لطمس كل معالم الضعف والوهن التي من شأنها ان ترجعه الى حالة الصفر ولحظة التناسي واللامبالاة التي يقابله بها المجتمع.

٢ ـ المؤسسة العائلية التي كان يعتمد فيها الأب لتنشئته على القمع الجسدي وعلى تقاليد من الطاعة العمياء، المبالغ فيها، وقيم ثقافية مهترئة، لهذا نجد «محمد» يتحدى السلطة الأبوية في الاسرة، لاعادة شيء من الاعتبار الى الذات، وكمخرج ممكن من الأزمة الوجودية التي يعيشها داخل الاسرة، هذا ما جعله يقول: «اتمنى ان يعثر ابي على ذلك الجندي الواشي ويقتله حتى يطول غيابه، مرة اخرى ان يقتل احدهما الآخر، هذا ما اتمناه. احب غيابه حيا أو ميتا. . . عاد حزينا في المساء. . . لأنه لم يعثر على غريمه. وأنا حزين لأنه عاد» (ص ٢٤).

ان التخلص من الأب عن طريق التمني، هو طموح للتخلص من السلطة الأبوية، والتي تجتمع فيها صفات الشر والقمع المعنوي والجنسي، والذي ارتبط في ذهن البطل بالاجرام والقتل (قتل الأخ) وبالاعتداء على الأم، والفراغ (عطالته عن العمل) أي بكل ما يشجعه موضوعياً ونفسياً على التخلص منه، ففي جميع الأحوال كان حاسما بمعنيين: في تشويه نفسيته، وفي تشكيل وعيه بالخصوص على ضرورة سلك طريق مستقل لنموه الفردي بعيدا عن الإكراه. غير ان انفلاته من مخالب القهر الابوي لم يتم الا بهروبه من المنزل، اي باندفاعه نحو الحياة ضدا على القيود التي كانت تكبله، بعد ان استقر به الحال لايام قليلة في تطوان، تمكن فيها من ارضاء بعض نزواته بالسرقة تارة، وممارسة الجنس مع العاهرات تارة أخرى، وبالضياع المتواصل دائما، فالتشرد الذي جاء كاختيار ذاتي (لتحقيق مجموعة من الرغبات المكبوتة) وموضوعي في نفس الآن (تحت ضغط القهر الابوي الذي يعيشه) «هو المقدمة العامة التي قادته الى بناء شخصيته الفردية كمتشرد»[١٠] «انها مغامرة تجعلني اشعر برجولتي وانا في السابعة عشر من عمري» (ص ١٤٧)، وتكتسب المغامرة هنا شيئا من اعادة الاعتبار الى الذات واحساسها بقدرتها وسيطرتها على طرفها الوجودي، وتحرير جسده، وجعله في حالة اشباع جنسي تام، لذلك تحول جسد البطل الى قطب محرك وطاقة فاعلة في السيرة ـ الروائية. ان الجسد يبحث عن حالة الارتواء والاشباع القصوى التي تسمح بالانطلاق، والتوحد بالعالم. غير ان هذا التزاوج بين البطل والجسد يعني التخلص من أصناف الكبت المترسب في لاوعيه، بسبب التربية التي تلقنها والبنية الذهنية التقليدية السائدة في المجتمع الأبوي، والتي تكبح جماح رغباته الذاتية.

ان رغبات بطل الخبز الحافي تشكل وحدة منسجمة تأخذ الصفة الوجودية له، لعالم يسبب له المعاناة وكانت هذه الرغبات تصطدم بعقبات ذات صفة انطولوجية (الاسرة كمؤسسة ـ المجتمع كعلاقات) جابهها البطل بفعل انطولوجي، لهذا نجد الرحلات والتنقلات بين المدن ملازمة لمحمد (الهجرة من الريف الى الطنجة ثم الى العرائش بحثا عن التعلم)[١١] فالرحلة ليست رحلة تعرف، بل رحلة بحث عن خلاص، رحلة لتحرير انسانيته وتأكيد ذاتيته وجسده. يتطلع القاريء عبر هذه الرحلة، على عالم البطل المظلم الذي ليس فيه غير الحشيش، والسرقة، والخمر، والجنس والتهريب.

غير ان الثابت في هذه المدن رغم تعددها، أو الحقيقة الاطارية للفضاء الروائي، والتي احتوت الحركية الطليقة للبطل، هي الشارع والمقهى والماخور، لأنها «فضاء محرر من رقابة التصورات الاجتماعية المرائية ومن ثنائية القيم والسلوك»[١٢] بحيث يمارس ذاته ويحقق ظهوره على مستوى هذه الحقيقة الاطارية للفضاء (المقهى ـ الشارع ـ الماخور) بقساوة لطمس كل معالم الضعف والانهيار الذي يبخس من وجوده.

ان المدينة تختزل الى مستوى هذا الحيز (المقهى ـ الشارع) والقاريء لا يعرف الا تجول البطل في شوارعها ومقاهيها. فالشارع هو المحال الوحيد لتحركه كمتشرد، ومصدر لموارده المادية، والمقهى هي الاطار المكاني الذي يحتوي البطل في علاقته بالمتشردين.

أما الماخور، وهو القطب الأساسي في الفضاء، وطاقة محركة وفاعلة في السيرة ـ الروائية. انه مكان للاستقرار الليلي، وبؤرة لتحرير الجسد من خلال ممارسة الجنس،

وشرب الخمر، وتناول المخدرات، كما يشكل مصدرا للدفء بجانب العاهرات، الذي طالما افتقده في وسطه الأسري. فالماخـور يوحي بالمتعـة، وبـها ينـاقض المحرمات، فهو صورة للاوعي في حالته الرافضة للتقاليد والمواضعات، ومركز لاسترجاع الثقة بالذات، وتدعيم حضـور الأنـا المغيبـة والهامشية على مستوى العلاقات الاجتماعية السائدة داخل المجتمع. لذا ستكون مواجهته العنيفة للقهر من خلال التحدي، والتمرد على التسلط بكل تلاوينه عبر السرقة والتهريب اللذين يتحولان من افعال عابرة الى اسلوب اساسي في اشباع الرغبات وتحقيق التـوازن على مستوى كيانه النفسي والوجودي. وبالتالي يتحول هذا العمل في حياته من فعل ذي معنى ايجابي الى نمط من الوجود. ويتميز هذا النمط بالاصطدام بمعايير المجتمـع، ويؤدي الى تحول الشخصية الى الـدفـاع الاضطهادي بدل التفاعل العلائقي. بهذا تصبح السرقة والتهـريب الـوسيلة الـوحيدة الاسـاسية والسهلة لتلبية الـرغبـات والانفـلات من الانصياع للنظام، وفي هذه الحـالة تتلاشى الفروق بين النشاط المشروع، والنشاط غير المشروع، وبالتالي العيش على مستوى مبدأ اللذة.

ان هذا العمل سيصبح في نظر البطل الحل الوحيد للصعوبات الحياتية، وردا دفاعيا ضد القلق الناتج عن ذلك القهر ووضعية الحرمان والاحباط. غير انه لا يلبث حتى يجد نفسه في دوامة القهر من جديد.

إن أزمة الشخصية المحورية، في السيرة الروائية ترجع ازدواج اغـترابـه الـذي ينـعكس أولا في صورتـين متعارضتين. هما التباين بين الداخل والخارج، أي بين الـرغبـات التي يستبـطنهـا البطل، وبين الواقع بقوانينه ونـظمـه وعلاقاته التي تحول دون تحقق تلك الرغبات، فيلجأ الى الاسترجاع الزمني والمونولوج الداخلي كي يفصل الصورة الداخلية. في حين تنعكس صورته الخارجية من خلال السرد، وحـركـة الاحـداث والحـوار المتبادل بين البطل والشخصيات الأخرى، ويهيمن حضور البطل على السيرة ـ الـروائية، من خلال استخدام الكاتب صيغة المتكلم فتنبع الأحداث وترتد اليه في حين ينعكس العالم على مرآة الـذات. ويبـدو ثانيا في اغـتراب البـطل عن الجماعة بحيث نجده لا يتواصل ولو مع عامل واحد في اثنـاء اشتغاله في المعامل التي مر منها، وبالتالي ففرديته ومحدودية تواصله في واقع الأمر هي أساس مشكلته. اذ ان انغـلاقـه في دائرة الذات تؤدي به الى انتفاء الوجود المستقـل للاشياء والاشخـاص. انه مثل دون كيشوت يتـطلع إلى قيم مبهمة في مواجهة تهاوي المثل في الحياة الحقيقية. فإدراكـه لاستحـالـة تحقيق رغبـاته الداخلية يضاعف من تشبثه بذاتيته التي تحول بدورها دون دخوله في علاقـة ايجابية مع العالم. ان قدرة «محمد» الداخلية تسوقه الى اخفاق محتوم وإحباط نهائي. بهذا يكون البطل حرجـا بين الـذات المنشطرة، والخارج المتناقض معها، لكنـه لا يلبث ان يتبـدد ايمانه في كل القيم التي كانت تتصدر خطابه الرغائبي، وينهار عالمه الذي كان يتطلع اليه ويكشف في قسوة عن عزلته ووحدته المخيفة.

وعـلى الـرغم مما يقـال عن «الخبـز الحـافي» لمحمـد شكري، فإن السيرة كما يقول محمد برادة تنقل الينا صوت شخص كان في عداد المعـدومـين ثم بعث فجأة حاملا شهـادة عن أنـاس، وحقبـة هي الأخـرى بالنسبة الينا مدفونة تحت ركام الخطابات التاريخية التعميمية، وفي ثنايا الـذاكـرات الفردية، لبعض من عايشوا تلك الفترة من موقف مغـاير لمحمد شكري، كما تقدم لنا التاريخ من خلال الأجساد: جسد المهمشين والمهمشات... انهم صفحات من التاريخ المخبوء في مجتمعنا. التاريخ الذي يتواطأ الجميع على اخفائه ونسيانه. التأريخ الذي يقصى الى لاوعي المجتمع بالرغم من أنه منغرس في ثنايا الجسد الاجتماعي قبل الاستعمار، وفي أثنائه وبعده.

ففي تجربة محمد شكري ما يدهش كما يقول الياس خوري: إنه صعلوك معاصر، يبحث عن انسانيته التي يشوهها الزمن العربي. يبحث عن الحياة التي تسحق في أقبية القمع والارهاب، والموت، وعبادة السلطة. □

١ـ محمد برادة: «الخبز الحافي» قراءة في سيرة الذوات المغيبة. الملحق الثقافي لجريدة الاتحاد الاشتراكي عدد ٤٣ غشت ١٩٨٤.
٢ـ محمد برادة: المرجع السابق نفسه.
٣ـ وليام رايش: «الثورة الجنسية» ت محمد عيتاني ـ دار العودة ـ بيروت ـ سنة ١٩٧٢ ـ ص ٢١٠.
٤ـ مصطفى حجازي: «سيكولوجية الانسان المقهور» معهد الانماء العربي ط ٢ ـ بيروت ـ ١٩٨٠ ص ٤٢.
٥ـ M. Foucault: La volonte du savoir. Gallimard. Paris 1976 P.P 50–67
٦ـ نريد التأكد هنا على ان شخصية البطل «محمد»، شخصية جانحة، وليس عصابية كما اعتقد الناقد الياس خوري في دراسة الخبز الحافي (الكتابة في الجسد الحي) المنشورة في جريدة «البلاغ المغربي» نقلا عن «السفير» اللبنانية، عدد ٧١ ـ نوفمبر ١٩٨٣. وللمزيد من التفصيل في الفرق بين العصابي والجانح يمكن الرجوع الى كتاب «الأحداث الجانحون» لمصطفى حجازي ص ٢١ وما بعدها.
٧ـ مصطفى حجازي: «الأحداث الجانحون» دار الطليعة. ط ٢ ـ بيروت ـ ١٩٨١.
٨ـ J. Lacan: Actes du 2em Congres International de Crimenologie Tome 1 Paris P.U.F. 1951
٩ـ عبد القادر الشاوي: «سلطة الواقعية» منشورات اتحاد الكتاب العرب ـ دمشق ط ١ ـ ١٩٨١ ـ ص ٢٩٢.
١٠ـ عبد القادر الشاوي:
١١ـ المرجع السابق نفسه.
١٢ـ محمد برادة: مرجع سبق ذكره.

وصل حديثاً

«مفاصل الكوميديا»

عبد النور الهنداوي

شعر

إصدار شخصي . دمشق ١٩٨٩

■ لعل المشكلات التي تعاني منها قصيدة عبد النور هنداوي، ليست مشكلات قصيدته وحده، فهي مشكلات يعاني منها النتاج الشعري السوري الحديث عموما الذي طالعتنا به الثمانينات. وتحديداً، هي مشكلات برزت في شعر الشعراء الذين ظهروا في أواخر الثمانينات، وأثروا في الأصوات التي ظهرت لاحقا، ومنها صوت عبد النور الهنداوي. وأقصد بها الأصوات التي كتبت قصيدة النثر.. وظهر نتاجها في حينه بصفته نتاجاً شعرياً شخصياً، يعكس تجارب شخصية، شعرية ورؤيوية، ويطرح سؤالا يواجه من جملة ما يواجه السؤال الشعري الذي ميّز الشعر السوري في السبعينات، وربما السؤال الشعري العربي عموماً.

ترث قصيدة عبد النور الهنداوي مفردات، وعالم ومخيلة وأسئلة هذا الشعر الجديد الذي شق له عدد من الشعراء السوريين الجدد (الماغوطيون البريفيريون) على حد توصيف بعض النقد. وهم شعراء كانوا، أو كان أغلبهم قد كتب القصيدة المفعلة وانتقل الى كتابة القصيدة الأجد: «قصيدة النثر». وترث الى هذا المشكلات الشعرية التي لم يكن هؤلاء قد حلّوها، كل على طريقته في ما بعد. ترثها كما هي، قبل الاضافات المهمة التي قدمها هؤلاء لاحقاً، اسهاماً منهم في حلّها.

ولعل من الضروري التوقف عند المميزات التي أتاحتها للقصيدة النقلة التي أحدثها الشعراء الفاتحون الرواد الجدد المحولون لطريق الشعر، بعدما تهدمت طريقه، ولم تعد سالكة بفعل الاحتدام المرير الذي عرفه الشعر السوري المفعّل الضارب عرض الحائط بالمنجز الحديث، المتقهقر باللغة وراءاً، ليمزج في الموضوع بين السياسي والوجداني، وفي اللغة الشعرية بين الهذيان والبوح، وبين تهافت التدوير، وما يتيحه من هلوسة، والنطنطة البطولية في الجملة القصيرة ذات المفردات المباشرة السهلة، السطحية، السريعة، المتأتية عن الوعي المسيطر على النص الداخل عليه، الكاذب على الشعر. وليمزج في المخيلة، بين معميات يسميها الرؤيا، وتخبط في الملاحظة، يسميه الرؤية..

ولا ينجو من هذا التوصيف من الشعر السبعيني غير شاعرين مقتدرين هما فايز خضور (لو اعتبرناه سبعينياً) ولو اخذنا اصلاً بهذا التقسيم المجحف للشعر على عقود، وعبد القادر الحصني. وجزئياً شاعر ثالث هو بندر عبد الحميد في مجموعته الأولى «كالغزالة كصوت الماء والريح». ١٩٧٥

على هذه الخلفية، العامة، غير المركزة من الملاحظات، نقرأ «مفاصل الكوميديا» وهي المجموعة الثانية للشاعر بعد مجموعة أولى: «في البحث عن قبضة ماء.. في البحث عن طفولة» لم يقيض لي مطالعتها. وبالتالي لا يمكن الحكم على المنجز الجديد للشاعر استناداً الى منجزه الأول.

في «مفاصل الكوميديا» قصيدة تنزع الى أن تكون فوضوية. وهي قصيدة يتداخل فيها السرد بالروي بالبوح بالوصف ليؤلف الحكائي ويتجلى نزوع شاعرها الى اصطياد فراشات الغرابة، صوراً وأفكاراً وكلاماً وعبارات، ولكنه أحياناً ما يصطاد بعوضاً.

وإذا كان من انطباع أول تمنحنا إياه قصيدة الهنداوي، فهو يفيد بأن الشاعر يملك مخيلة غنية، واننا بصدد ورشة نشطة وشاعر متدفق، وقادر على التقاط اليومي، واختراق النبض السرّي للأشياء، وإعادة تأليف ابتكارات للاتيان بالمدهش والغرائبي والساخر من القول وصوغه:

«مقصّ الملاهي»، «زفاف الزرائب»، «زورق الذبيحة»، «نسيم الاعصاب»، «أيام ترجّ»، «قذف الكواكب على المارة»، «الحروب الممزوجة بالتفاح»، «ألهة تلعب الشطرنج بالجثث»، «الجبال المتحركة» «دخلتُ لاقبّل الرخام» «إنها الجلجلة على الطاولة»، الخ...

هذه عينات من تراكيب وصور وأفعال في قصيدة الشاعر التي يتداخل فيها السياسي بالشخصي، باليومي، بالأزلي، بالأبدي، بالمستقبلي، بالماضوي... تتداخل أزمان في زمن، لا تؤلف طبقاته وإنما عشوائيته، ويتحول عمل المخيلة الى رغبتها ونزوعها ومقاصدها التي غالباً ما تصطدم بمنطق القصيدة، من حيث هي شعر في مبنى، فالرغبة في إطالة الأمد، في نسل المشهد من المشهد أو تكديس المشهد الى المشهد، تفوت الفرصة على التماعات المخيلة وتدمر صفاء تحقق من جراء صورة أو مقطع يؤلف اجزاءاً تتكامل لتشكل مشهداً، بعبارة أو صورة، أو كلمة، تكسر ذلك الانسجام، وغالباً، ما يكون الاستطراد سبباً في هلاك التماعات قصيدته فهو لا يكتفي، ولذلك فهو لا يكلّ عن قتل أجمل ما لديه، بتلك القصيدة في إطالة أمد التداعي أو التصور، مما يجعل قصيدته تنتشر افقياً، ويجعل التلقائي ضحية القصدي، ويهدد مخيلة طليقة وذكية وحيوية بالتبدد أيضا ان بعض طلاقة الكلام ينبني على المجازفة مما يؤدي بجملة الاداء الى مجانية لافتة، وإلى استعراضية توظف ثقافة الشاعر في لعب يخرج بالأداء من الشعر ويسلمه لنثرية مفرطة.

وكأني بالشاعر كان صوت حالته، صوت وعيه لحالته، أقصد صوت غبطته بمخيلته عندما كتب:

«هذا الاتساع الكبير للمخيلة

وهي تبحث عن أصابعها الملوثة بتساقط الصعاليك

بانهيار

هذه

المخيلة»

و:

«يا /أيتها/ الأصابع/ لا/ تكتبي/ مذكرات جنرال/ الخشب/ وهذا/ التوزع المدهش/ لهذه الأعماق».

إن دهشة الشاعر بمخيلته وأفعالها تتحقق له، أكثر مما تتحقق لنا. ولعل إفراطه في الدهشة هو من بين الأسباب البارزة التي شغلته عن حاجة قصيدته إلى تأمله وإلى عمل جدي في التقطير والتشذيب والتركيز، وإلى كثير من التأني، قبل قطع الصلة بها، قبل إعدامها في كتاب.

ولعل سمة بارزة في هذه الكتابة هي ذاك المجرى الهذياني الذي لا يستره ساتر، ولا يفضي إلى مصب يتسع له. فالشاعر يطلق لاوعيه الى مدى يحقق هذياناً مضروباً بنمطية تشكك به، فالمشاغل الشعرية بموضوعاتها ووسائط تحققها، والزوايا التي تتعدد فيها، كلها تبدو طرقت الى الحدّ الذي لا يجعل منها اكتشافاً شاملاً متكاملاً، وإنما مكتشفات صغيرة للشاعر، في «مكتشف كبير» ليس له. فلا يظلّ للشاعر من قصيدته سوى الجزئي الذي تحقق له من جرّاء تفكيك بسيط في جسم كبير، وإعادة تركيب، فالغور الذي يقطف منه الشاعر مرئياته، غور سبق اكتشافه. واللغة التي يؤدي بها صوغه الشعري تكاد تخلو من الأسرار الخاصة. وفي لحظة يخيل إلينا معها أننا نتتبع الشاعر وهو يصوغ السخرية ـ هذا العنصر البارز في القصيدة الحديثة ـ إذا بنا نعثر على الهزء والتهور، ما يكشف عن اعتقاد لدى الشاعر يرى في الفكاهي ـ الكاريكاتوري معادلا للساخر.. وهذا اعتقاد يضرب قصيدة النثر السورية الحديثة ويستشري فيها، ومصدره غالباً هو الماغوط الذي أعطت قصيدته الفكاهة السوداء مكانة بارزة في شعره ومنه انتقل هذا الفايروس الى شعر الشباب وقصائدهم، وبات شغلها الشاغل فنجح فيه شاعر وأخفق شاعر، وليست هنا مشكلة القصيدة السورية الجديدة، ومنها قصيدة الهنداوي وإنما تكمن في خلوّها الفادح من العناصر التي توفر لها البعد الساخر في معناه العميق وبالتالي فإن الهنداوي وغيره من الشعراء الجدد ظلّوا أسرى الفكاهة السوداء التي أنجزها الماغوط، فلم يطوروا فيها تطويراً أساسياً، ولم يميلوا بها نحو تجليات أعمق بالمعنى الذي أسلفت. وليس المسبب في ذلك أن هؤلاء الشعراء ينهجون منهج التقليد في هذا الجانب، وإنما لأن متطلبات «القصيدة اليومية» بالمعنى الذي تم انجازه، حتى الآن، في سورية لا يمكن ان تسمح بمثل هذا التحول.

إنّ الهنداوي وغيره من الشعراء المجايلين له سوف يجدون أنفسهم مطالبين بإعادة النظر في منجزهم الشعري برمته للاجابة عن أخطر سؤال يواجه قصيدة النثر في سورية ومفاده «هل لهذا التماثل والتشابه المرعب في قصائدكم من سبيل الى تجاوزه؟ وهل من سبيل لولادة «قصيد نثر» جديدة تحقق لشاعرها صوته الخاص المميز وموقعه المختلف ورؤيته المطبوعة بطابعها الخاص. وهو ما كان أساساً، بعض اسباب ظهور «قصيدة النثر»؟

يقع كتاب «مفاصل الكوميديا» في ٢٢٠ صفحة من القطع الصغير. ويضم ١٦ قصيدة امتازت بالطول. □

نادر سرور

«كتاب الموتى الفرعوني»

نصوص قديمة

ترجمها عن الهيروغليفية والس بدج

وعن الانكليزية د. فيليب عطية

منشورات مكتبة مدبولي. القاهرة ١٩٨٨

■ أخيراً صدر هذا الكتاب بالعربية، ليقرأه المصريون الجدد أولاً، والعرب المهتمون بالمصريات القديمة. وكان هذا الكتاب المترجم عن الهيروغليفية على يدي السير والس بدج قد صدر بالانكليزية في العام ١٨٩٥. ومنذ ذلك التاريخ ظهرت في بريطانيا طبعات متلاحقة للكتاب، جاءت كل منها مزودة بجديد على مستوى البحث والشروح في المقدمة والهوامش.

وإذا كانت الطبعات الانكليزية للكتاب قد امتازت في كل مرة بمقدمات وافية تضع الكتاب في إطاره التاريخي والعلمي والادبي، ميسّرة لقاريء الانكليزية رحلته مع الكتاب، فإن ما افتقرت اليه الطبعة العربية هو المقدمة، فقد اكتفى مترجمه د. فيليب عطية بتقديم لا يزيد عدد سطوره على الثلاثين. اضافة الى عشرين صفحة تحت عنوان حاشية ختامية وبالتالي لم يستفد من الدراسات والملاحظات الكثيرة التي وضعت حول الكتاب، والتي كان من شأنها ان تشكل مادة أولى لمقدمة وافية يضعها هو أو غيره لهذه الطبعة الأولى في العربية لأهمّ كتاب قدمته الحضارة الفرعونية، يشتمل على فلسفتها حول فكرة الموت، والتي لها أكبر الأثر في التكوين النفسي للانسان المصري، وفي سلوكه الاجتماعي والحضاري.

وعلى الرغم من هذه الملاحظة، فإن الكتاب الذي تأخر صدوره بالعربية قرناً، بلا مبررات حقيقية إلاّ التقاعس والإهمال، لا بد من أن يكون حدثاً مؤثراً ومهماً، ويمكن ان يلعب دوراً مفيداً في ثقافة القاريء العربي المهتم.

يتألف كتاب الموتى في طبعته العربية هذه من عشرة أقسام.

(تقديم)، (تراتيم المقدمة)، (المحاكمة)، (فصول الظهور في النهار)، (ترتيب الفصول طبقاً لبردية آني)، (فصول كتاب الموتى)، (الحواشي)، (حاشية ختامية)، (المراجع)، (الصور الأصلية للوحات البردية).

وفي الاساس يتألف كتاب الموتى من نقوش ولوحات تبين كيفية تنظيم الشعائر الجنائزية المصرية القديمة وفق الفلسفة التي ترى في الميت نائماً، سيجري بعثه لاحقاً الى حياة أخرى، هناك تصورات عنها. دقيقة.

يقع الكتاب في ثلاثمائة صفحة من القطع الكبير، وتتميز الصور الملحقة بالكتاب بطباعة سيئة للغاية. □

«منتهى الهدوء»

قصص

شريفة الشملان

منشورات نادي القصة السعودي

الرياض ١٩٨٩

■ أول ما يلفت في كتابة شريفة الشملان هي البراءة، براءة الخاطر، ثم تلقائية القصد وسذاجة المعالجة غالباً.

فالقصة لشريفة هي الحكاية. هي في أحسن الأحوال القصة ذات البناء والحبكة والعقدة كما عرفناها مع نتاج أوائل القصاصين العرب في ثلاثينات هذا القرن، والفرق الأساسي بينهما يكمن في ركة اللغة في قصص الشملان وزجالتها في تلك القصص.

ولا يشذ عن هذا المعنى من قصص مجموعتها إلاّ واحدة، لا أدري إن كان في وسعنا أو في وسع الكاتبة تسميتها قصة، فهي أقرب الى اللوحة، الى المشهد. وأعني بها: «الموتى يقرأون الأفكار» وهي في ما قامت عليه من تخيل واعتقاد وقصد تخالف القصص الأخيرة. ففي هذه القصة يتحرك ميت ليدافع عن كرامة جسده بإزاء مغسّلة حاولت الاساءة الى هذا الجسد. إنها فكرة فانتازية بكل المقاييس، وإن لم تكن معالجتها كذلك، ولكنها تبقى سابقة في مستوى المتخيل لدى كل قصص المجموعة، ونافرة بينها غريبة عليها. واذا ما تبينا الاسهاب في القصص الأخرى، والاطالة المتعمدة في حبك الحدث أحياناً في أغلب القصص، والقصر في لوحة «الموتى يقرأون الافكار» بل والابتسار أيضاً فإن هذا الأمر يجعلنا نعتقد ان هذه اللوحة ليست إلاّ عملاً عرضياً بالنسبة الى الكاتبة رغم انه يكاد يكون الأكثر دلالة وإيحاء على عمل المخيلة لدى كاتب... وبدون ذلك، يتحول الكاتب الى راوية. الى شيء من «عرض حالجي».. كما حصل لشريفة في أغلب الحالات.. فهي تخبر وتصف.. تؤلف الخبر ووصفه، أكثر منها تقص في سياق من المعالجة التي يحشد بها الكاتب كل أدواته الفنية والمعرفية المطلوبة.

ليس لدى شريفة أي وقت تضيعه في الانشاء، فالوصف لديها لا يتحول الى إنشاء، وإنما هو موظف توظيفاً دقيقاً في خدمة الحدث، والحدث موظف في خدمة المعنى، الذي غالباً ما يكون لدى شريفة عبارة عن فكرة. كما هو الحال في قصة «الجوع والحرام» وهي من بين أفضل قصص المجموعة. ففي هذه القصة تطرح الكاتبة فكرة شديدة الجرأة (على مجتمع كالمجتمع السعودي): «السرقة من أجل كفاية جوع الجائع» إن قصتها في صفحاتها الأربع مكرّسة منذ سطورها الأولى لاحداث شق في وعي قارئها ليتقبل من هذا الشق فكرة ان الحرام ليس هو السرقة، وإنما هو الجوع، وخصوصاً جوع الاطفال وإذا لم يكن من السرقة بدٌّ لاسكات هذا الجوع، أي لابطال هذا الحرام، فلا بد من السرقة. بل وهي ضرورية وتفي بالحاجة بل وتكاد تكون كما طرحتها شريفة الشملان في قصتها «سرقة مقدسة». ومفهوم، لنا، ربما، أن السرقة هي شكل بدائي من اشكال التمرد على واقع يفتقر فيه الانسان إلى العدالة.

في قصة أخرى «نوال» تعطينا الكاتبة درساً في عدائها لشخصيات قصتها والغريب أن شخصيات هذه القصة هن نساء غالباً، فهي لا تكتشف في سجينات مجرمات دخلت عليهن سجينة بريئة اتهمت بقتل ابنتها، لا تجد في تيك السجينات أكثر مما يرى مخرج سينمائي مصري كحسن الامام الى سجيناته في مشهد الدقائق الخمس في سجن النساء. مجرمات سحاقيات ينتظرن ضحية، يستثمرن خوفها في اشباع غرائزهن المجرمة، وعلى رأسها الغريزة الجنسية.

ولهذا فإن هؤلاء السحاقيات في قصة شريفة شملان يستقبلن بطلة القصة بفعل واحد هو تعريتها من ملابسها. والطريف ان التعبيرات المستعملة في القصة على لسان السجينات جاءت باللهجة المصرية: (القمر مكسوف ليه.. كلنا في الهوا سوا).

وفي المحصلة فإن هذه القصة تكشف عن مستوى ركيك من الوعي لدى الكاتبة. صحيح انها تفلح في اقامة اشكالية الفرد ـ المجتمع من خلال المرأة البريئة التي ماتت ابنتها بسبب ضربة شمس، وبين السلطة التي تعتقلها بتهمة القتل، وتزج بها في ألمين كبيرين: ألم موت الابنة، وألم اتهامها بقتلها. ولكن هذه الاشكالية ولدت منقوصة القيمة لأن الكاتبة تكتفي بالروي من دون ان تعمق المعنى الذي افلحت في اصطياده، من دون ان تنفذ الى جوهر الاشكالية التي وضعت يدها عليها. غربة الفرد عن القانون العام الذي ينظم له بؤسه، بل والذي يذهب الى حد معاداته عداء مدمراً.

في قصص أخرى نتعرف على جوانب أخرى من الوعي الفني للكاتبة، وتفكيرها القصصي. انها تكتب قصة يمكن ان تُروى، تُدخل عليها بعض الصوغ الذي يعكس قليلاً من الحكائي، لصالح الحالة.. والتصور والمونولوج الداخلي. لكن الغرائب والاعاجيب هي التي تسود الموقف الفني في هذه القصص. فكما ان الكاتبة جعلت المرأة تتهم بقتل ابنتها على نحو غرائبي في قصة «نوال»، لتبين فداحة الهوة بين السلطة والفرد ـ ربما من دون وعي كامل بالامر من قبل الكاتبة ـ فإنها من أجل أن تركّب فكرة عن الرجل في صوغ مناسب، تلجأ الى احداث جملة من البلبلة في النص، كتابة وحدثاً ومعنى كما هو الحال في قصة «أحمر شفاه» حيث يوم الزواج لبطلة القصة مماثل ليوم الموت. وهذا أمر قد يكون غاية في الطبيعية على اعتبار ان البطلة تساق الى الزواج سوقاً تخالف رغبتها.

يقع الكتاب في ١٠٦ صفحات ويضم ١٥ قصة، ومقدمة. □

ناقد ومنقود

يا د. غالي شكري: نحن ندفع الثمن

محيي الدين صبحي

■ يبدو أن للموت حضوراً خاصاً في نفس الصديق الدكتور غالي شكري. فحين توفي الرئيس جمال عبد الناصر فوجيء د. غالي بفجيعة الجماهير في مصر والوطن العربي بحيث كتب مذعوراً: «هل نحن شعب يحب الموت ويقدسه الى الدرجة التي تجعلنا نبكي اليوم على من كنا نرى فيهم بالأمس جلادين وحكاماً متعسفين؟» ـ ليس هكذا بالحرف لكن وقع الجملة ما زال في ذاكرتي. وقد استيقظ السؤال في نفسي حين قرأت مقال د. غالي شكري «المسيحيون والعروبة: من يدفع الثمن؟» وفيه يعلق الكاتب على اسلام ميشيل عفلق قبل وفاته متسائلا بذعر: «هل مات الأستاذ بعد ان أكمل دينه القومي؟ هل غادرنا ميشيل عفلق وهو يقول للمسيحيين العرب: لستم عرباً حتى تسلموا؟».

السؤال، في ظاهره، مشروع لو كان حول رجل قصر حياته على التفكير في الأمور اللاهوتية ـ الحضارية. لكنه سؤال لا يطرح عن ميشيل عفلق بعد ان قيمه د. غالي مرتين:

١ـ «عندما يصبح ممكناً للمسيحي أن يكون على رأس حزب قومي، بل وحركة قومية، فإن هذا الحزب وهذه القومية لا يتعارضان مع الدين حقاً ولكنهما لا يشترطانه للمواطنة».

ثم غلا د. غالي في تقويمه للرجل فأفرده علماً على مرحلة ورمزاً لفكرة مؤثرة:

٢ـ «أما ميشيل عفلق فهو الرمز الوحيد الذي يجمع بين الفكر والفعل التاريخيين على اتساع الحركة القومية العربية المعاصرة... انه بشخصه وفكره وسلوكه وتأثيره العريض هو العربي المسيحي الذي يدخل الاسلام في صلب تكوينه من دون تصادم» آه.

والحقيقة ان الاسلام ـ كتراث ثقافي ـ يدخل، بدرجة أو أخرى في صلب تكوين كل مسيحي على شيء من الوعي القومي فقد حكم فارس الخوري سورية رئيساً لوزرائها ووزيراً مزمناً لعدة عقود، ومعه قيادات مسيحية عديدة، لم يكن الناس يهتمون إلا لانتماءاتها السياسية، أما قضايا الدين والمنشأ فهي ظاهرة حديثة منذ منتصف السبعينات، وبالتالي فميشيل عفلق ليس «الرمز الوحيد الذي يجمع بين الفكر والفعل التاريخيين، على اتساع الحركة القومية». وكنا نتمنى للرجل ان يكون كذلك حقا حين أمكنته فرصة تاريخية فريدة من ذلك، لكنه لم يفعل، وترك الفرصة تتسرب من بين يديه وبين يدي غيره، فأفلتت الفرصة ولم تعد..

تلك الفرصة كانت في الأشهر الستة الأولى من عام ١٩٦٣، حين قامت بزعامة ميشيل عفلق ثورة شباط في بغداد وثورة آذار في دمشق. وكان مع البعثيين قوى أخرى كبيرة قومية وتقدمية تساندهم على أمل استرجاع الوحدة المغتالة مع مصر الناصرية.. وقد دخلت الزعامتان الناصرية والعفلقية بحوار مطول عرف باسم «محادثات الوحدة الثلاثية» التي باتت ظواهرها معروفة للجميع، فلا داعي لتكرار الحديث عن شكوك البعث العفلقي وهواجس النظام الناصري.

الا أننا حين نعود بنظرة استرجاعية الى عمق تلك المرحلة وتقييم دور ميشيل عفلق فيها ندهش أشد الدهشة من ان ميشيل عفلق قصر نظرته على مصر بوصفها النظام الناصري فقط، وحذف من وعيه:

١ـ التزامات مصر العربية من الجزائر الى عدن، في صراع الأمة العربية مع الاستعمار الاوروبي.

٢ـ ما تقدمه مصر بامكاناتها المادية والبشرية والجغرافية والسياسية، لعملية التكوين القومي والبناء السياسي لأمة خرجت من الحكم العثماني لتدخل تحت الاستعمار الأوروبي.

٣ـ الصراع العربي ـ الصهيوني.

٤ـ التغييرات الاجتماعية والانتاجية والدستورية التي أدخلها عبد الناصر آنذاك. بعبارة أخرى: ان السياسي القومي اذا أراد ان يحدد موقفه القومي يطرح على نفسه هذين السؤالين:

ـ ماذا تستطيع الكيانات العربية ان تفعل تجاه اسرائيل والغرب، بدون مصر؟

ـ وكيف يمكن بناء امة عربية حديثة بدون تمصير العرب وتعريب المصريين؟ على اعتبار ان القومية العربية ليست معطى منجزاً من الطبيعة وانما هي أمر قيد التكوين يسرّعه الوعي الاجتماعي وتنجزه الارادة السياسية عن طريقي بناء نظام سياسي غير رأسمالي واقامة تكامل بين شعوب الاقطار العربية وأنظمتها.

لم يكن في فكر ميشيل عفلق ولا في سلوكه السياسي أي تخوف أو مبالاة من خروج مصر عن التزاماتها القومية، إذا حوصرت وعزلت وأسقطت قيادتها القومية الناصرية. بدليل أنه لم يقدم أية تنازلات ولم يقم بأية مبادرة تسهل على القيادة المصرية الاستمرار في التزاماتها القومية بواسطة ضمان الدعم الدائم سياسياً وعسكرياً واقتصاديا، لا خلال مباحثات الوحدة الثلاثية ولا بعدها.

أما عن القضية الأساسية التي يطرحها التساؤل الثاني، قضية بناء قومية قيد التكوين تقوم على تعريب مصر وتمصير العرب فقد كانت تتناقض على طول الخط مع الاستراتيجية السياسية التي بنى عليها ميشيل عفلق سياساته خلال مباحثات الوحدة وبعدها: عزل مصر عن محيطها العربي وطردها من آسيا العربية، لأنه كان يعلم علم اليقين أنه لن يستطيع أن يحكم إلا باستئصال الوجود المصري من مناطق نفوذه.

هذا التناقض الصارخ في موقف ميشيل عفلق بين مبادئه واستراتيجيته، خلال مباحثات الوحدة الثلاثية في النصف الأول من عام ١٩٦٣ حين كان يتمتع بهيبة القيادة القومية لحزب واحد في قطرين ـ هذا التناقض يجد مصدره في فكر ميشيل عفلق وشخصه.

من الناحية الفكرية كان إيمان ميشيل عفلق مطلقاً بأن العرب «أمة واحدة». لقد آمن بها مقولة فكرية مجردة، ومبدأ إيمانياً وثوقياً، وحقيقة مثالية كاملة نهائية ولم ينظر إليها قط كمقولة تاريخية. هذه النظرة السكونية جعلته يرى العرب أمة واحدة وبالتالي فهي أمة ليست بحاجة الى الوحدة ـ أي ان قضية الوحدة يمكنها ان تنتظر، تنتظر «الأستاذ» حتى ينتصر. ولم يجل في فكره، ولا نجد في كتاباته، أن وحدة الأمة هي عمل يومي دؤوب على مراحل مستمرة إلى أبد الدهر، و دون أي ضمان بأن الوحدة القومية مصونة من حركات الانفصال والانشقاق[1] والتدخل الخارجي[2]. كما ان سلوكه وتصريحاته خلال المباحثات لا يدلان على أي تخوف من عواقب انشقاق الحركة القومية، عواقب الانشقاق على الوحدة وعلى حركة التحرر العربي وعلى الصراع مع اسرائيل وعلى عملية تسريع البناء القومي.

قصر النظر هذا، انعكس على مصير سلطته: فهو أيضاً لم يحسب حساباً لتأثير انشقاق الحركة القومية على حزبه بالذات وعلى سلطته ضمن حزبه. فالسلطة السياسية في الحزب القومي تستمد شرعيتها من مواقفها القومية، فإذا أخفقت سياساتها القومية سقطت مشروعيتها السياسية. فحين أجاز ميشيل عفلق لنفسه أن يشق الحركة القومية أجاز أتباعه لأنفسهم أن يخلعوا عنهم سلطته. لأن بقاءه في السلطة لم يعد يعتمد على المشروعية القومية بل على سلطة المتغلب بقوة السلاح، فتوالت الانشقاقات في صراع مكشوف على السلطة القطرية، إذ لا يمكن ـ باسم القومية ـ اقامة سلطة قطرية وممارسة سياسة قطرية، وبالتالي فالقطريون أولى بالحكم حين يتخلى القوميون عن مهامهم القومية.

هذا التناقض القائم بين المبدأ القومي واستراتيجية السيطرة القطرية انسحب على بقية المبادئ: الحرية والوحدة والاشتراكية فباسم محاربة الديكتاتورية الناصرية والمحافظة على الحرية الحزبية اسس ميشيل عفلق سلطته على قانون الطوارىء الذي لا يعترف للمواطن بأي حق ويعطي للسلطة كل السلطة، ومن أجل المحافظة على

السلطة السياسية اضطر الى احتكار السلطة الاقتصادية بسلسلة مصادرات غير مدروسة حولت نواتج العمل العام لصالح حكومة غير مسؤولة الا عن بقائها وأمنها، فلم تعد الاشتراكية وسيلة للتنمية وعدالة التوزيع وتقديم ضمانات نقابية واجتماعية، بل هي شركة بين المتسلطين على الحكم، ولهذا تتدنى الخدمات الاجتماعية باستمرار، بدءاً من تنظيف الشوارع من الزبالة وانتهاء بحق التعليم الابتدائي والضمان من العجز والشيخوخة.

هذا التناقض بين المبدأ والفعل في فكر ميشيل عفلق هو الذي جعله يضع العروبة والاسلام والنصرانية في مواقع متناظرة متنافسة بحيث ان اختيار احداها يعني التخلي عن الأخريين. فالمسألة في جوهرها بمنتهى البساطة: العرب أمة واحدة ذات دينين، فما وجه العجب وأين تكمن الصعوبة؟ لقد كانوا دائماً على هذه الشاكلة، قبل الاسلام كانوا وثنيين ومسيحيين، وبعد الاسلام صاروا مسلمين ومسيحيين. هذه الحقيقة هي الحامل الديني والدنيوي للتعايش بينهم. فالعرب هي الأمة الوحيدة في التاريخ التي لم تعرف مذابح دينية - بل مذابح طائفية: أي الطوائف الاسلامية المتصارعة على السلطة. غير ان عصر الطوائف الذي بزغ منذ السبعينات افترض التضارب في كل شيء يكوّن الشخصية العربية: تضارب بين العروبة والاسلام وبين الاسلام والاسلام قبل التضارب بين الاسلام والمسيحية. ولقد كنت أظن ان وعي الصديق غالي شكري يعلو على هذه المرحلة المنهارة، فإذا بالتلوث يتسلل حتى الى الأدمغة النظيفة. أما عن ميشيل عفلق فليت نتائج ممارسته ترحل برحيله، ولا يهم بعد هذا ان مات مسلماً أو نصرانياً، فليست هذه هي الزاوية التي يناقش من خلالها مفكر سياسي - حتى وان كانت هي الزاوية الوحيدة التي رأى فيها د. غالي شكري ما يستحق البحث في الراحل، على اعتبار ان مقاله يفسر شعار «أمة عربية واحدة» بالوحدة بين المسيحيين والمسلمين. وبذلك يضيق د. غالي من حيز فعاليات ميشيل عفلق تضييقاً يبلغ حد الاساءة الى الراحل من حيث أراد الاشادة به لأن السياسي يحاسب على أفعاله وليس على مبادئه او دينه، خاصة إذا جاء الحساب من كاتب «تقدمي» مثل د. غالي شكري.

ولا شك مطلقاً في ان مصائر كثيرة كانت ستتغير لو أن ميشيل عفلق وضع في حسابه:

- ان الخط القومي في مصر سيسقط إذا حوصر عربياً..

- ان حركة التحرر القومي للأمة العربية ستتراجع إذا انشقت الحركة القومية الوحدوية..

- ان الهوية العربية ذاتها ستشوه وتهدد إذا انحسر المد الوحدوي وانعزلت عنه حركة التحرر القومي - الاجتماعي.

- ان الامبريالية العالمية والرجعية العربية والمنطق الأقلوي سيسود إذا سقطت بالممارسة شعارات الوحدة والحرية والاشتراكية في المنطقة العربية..

- ان المصير العربي أكبر من عبد الناصر وحزب البعث معاً، مما يوجب على الطرفين الامتثال لحتميات التطور وضرورات الوضع الدولي..

- ان شيئاً ما من الديمقراطية الفكرية والسياسية والاقتصادية أمر ضروري للحياة.

وقد عاش ميشيل عفلق ليرى بأم رأسه أنه لا يمكن حذف مصر من معادلة الوجود العربي: في حرب اكتوبر ١٩٧٣، وفي حرب الخليج، لكن مشكلة مصر مع العرب ان الطبقات الحاكمة تحصد، ومصر تضحي، والعرب يدفعون الثمن: مسلمين ومسيحيين، أليس كذلك يا د. غالي شكري؟ □

١. كنت في انكلترا أشتغل في مجلة «الحوادث» عام ١٩٧٧ وكان حزب العمال في الحكم برئاسة جيمس كالاهان. فجأة فاز في اسكتلندا الحزب القومي الاسكتلندي وكان شعاره أن اسكتلندا دولة نفطية مثل قطر، لها الحق في ان تنفصل عن المملكة المتحدة وتنال مقعداً في الأمم المتحدة. وكان كالاهان سياسياً بعيد النظر فقبل التحدي وأجرى استفتاء في اسكتلندا على الانفصال فرفضه السكوتلنديون بنسبة ٨٠٪. علماً بأن بريطانيا متحدة من ثلاثة قرون.

٢. بعد هزيمتها في الحرب، قسمت ألمانيا الى ثلاث دول: النمسا والغربية والشرقية.



الكاتب والمؤسسة

صبري حافظ

■ يعاني الكاتب الحر الذي لا يملك غير قلمه من المؤسسات في مختلف بلاد العالم. لكن معاناة الكاتب العربي من المؤسسات في عالمنا الموبوء في هذا الزمن الرديء، سواء أكانت مؤسسات سياسية أو قمعية أو حتى ثقافية، تتسم بطابع غريب ناجم عن التوحد بين تلك المؤسسات في عالمنا العربي وبين عدد من الكتبة الذين يجيدون تحويل أنفسهم إلى أدوات تستخدمها تلك المؤسسات لتحقيق مآربها في مقابل تحصن هؤلاء الكتبة وراء سطوتها التي تعصف بكل كاتب لا ينتمي إلى تلك المؤسسات أو لا يرى الأمور وفق هواها، ناهيك عن الذين ينازعونها الدور، أو يستأثرون دون كتبتها باحترام القراء واهتمامهم. ومن هنا فإن هجوم أي مؤسسة على كاتب لا يملك غير قلمه، ولا تدعمه أي مؤسسة سياسية أو نشرية شرف لهذا الكاتب في عيون القراء الذين يدركون من كثرة تجاربهم حقيقة ألاعيب المؤسسات المكشوفة، ويعرفون سجل كتابهم وتاريخ مؤسساتهم حق المعرفة. فاستقلال الكاتب عن المؤسسة من الخيارات التي يدفع الكاتب ثمنها الفادح عن وعي وإرادة، وهو خيار آثرت الالتزام به منذ بدء عملي الأدبي وحتى الآن حيث تجنبت الانضواء تحت لواء أية مؤسسة سياسية أو نشرية برغم إغراءات الانضواء ومكاسبه.

وفي عالمنا العربي الذي يفتقر إلى الحرية، وتشوش فيه المؤسسات على الوعي والذاكرة، وتمتلك فيه سلطة المنح والمنع لا يستطيع الكاتب الذي لا يملك غير قلمه الدخول في صراع نظيف مع المؤسسة. لأنه محكوم عليه سلفا بالخسارة والمصادرة مهما كان الحق في جانبه. حيث لا يملك الكتّاب في عالمنا العربي مؤسساتهم. ولأن الكاتب الذي لا يدين بالولاء لغير شرف الكلمة واحترام القراء يدرك أن من واجبه توصيل كلمته لقرائه، فإنه يتعامل لذلك مع مؤسسات النشر التي توفر له الحد الأدنى من احترام حرية الكلمة حتى إذا ما حاولت التدخل في نصه أو التأثير عليه تركها متنقلا بقلمه إلى أي منبر يوفر له الحرية. من هذا المنطلق أعلن بداءة أنه ليس بيني وبين (الناقد) خلاف حول مبادئها المعلنة. فقد دعاني صاحبها للكتابة فيها قبل صدور عددها الأول وأطلعني على بيانها فلبيت دعوته شاكراً، لأن ثقافتنا العربية في حاجة إلى كل منبر يعنى بابداع الكاتب وحرية الكتابة، ونشرت بها عدة مقالات بعد هذا المقال الأول.

ولكني لا أدري إن كان بين (الناقد) وبيني خلافات لا علم لي بها، وإن كان يهمني أن أعرفها لو كان لها وجود، حتى أعرف ويدرك القراء معي سر تلك الحملة الشعواء التي يشنها عليّ صاحبها لصالح كاتب رخيص بادأني بالعداء، فلم أقم لعدائه أي وزن حتى استدرج صاحبَ (الناقد) ليهاجمني نيابة عنه. لأنني ذهبت إلى مكتبها في مطلع تموز (يوليو) الماضي لتسليم مقالة للنشر، فاطلعت صدفة على مقال رئيس تحريرها الذي صدر بعد ذلك في العدد الرابع عشر من (الناقد) بعنوان «كتابة التقارير أم كتابة الأدب». ولم يكن رئيس التحرير موجودا بالمكتب في هذا اليوم فاتصلت به بعدها مؤكداً له أن مقاله ذاك مبني على وشايات وافتراءات لا أساس لها من الصحة، وأن نشر مثل هذا المقال لا يسيء إلي فحسب، ولكنه يسيء كذلك إلى (الناقد) ويستهين بذكاء قرائها ولهذا فلا نفع من نشره، ولكنه أصر على نشره بالرغم من أنني أكدت له كذب من افترى عليّ وأعاد كتابة مقالي الذي بعثت به إلى (الأهرام) ليؤلب عليّ صاحبَ (الناقد) وغيره من المؤسسات التي كان قد بدأ بإثارتها ضدي في مقاله الافترائي في (الأهرام). بل وذكرت له أن السطور التي حذفها من رسالتي لرئيس تحرير (الأهرام) - ونشر صورة لها بالحذف في (الناقد) - والتي أرفقت بها المقال الذي صادره (الأهرام) تثبت أنه كاذب يحترف التزوير والإدعاء بغير الحق. برغم هذا كله أصر صاحب (الناقد) على نشر مقاله الظالم، معلنا أن من حقي الرد عليه. فبعثت برد على ما فيه من اتهامات ظالمة فلم يقم بنشره متعللاً بأن ما فيه يقع تحت طائلة «قانون القدح والذم الانكليزي ويؤدي إلى وقوف مجلته أمام المحاكم الانكليزية بتهمة الإساءة إلى سمعة كاتب وتشويهها» وهي المسألة التي تذكرها صاحب (الناقد) فقط كذريعة لمصادرة ردّي على مقاله ذاك. فأين كان الخوف من التعرض للمساءلة القانونية حينما نشر مقاله المذكور الذي أساء فيه إلى سمعتي قصداً وشوهها؟ ولماذا لا يعمم حرصه على سمعة الكتّاب ويخص به البعض دون الآخرين؟ وكيف تَذكّر فجأة ضرورة أن ◁



تدعم الاتهامات بالوثائق والأسانيد وقد قام مقاله على مجموعة من الافتراءات التي لا سند لها؟ بل إنه يعلن إنه حتى لو كانت الحقائق التي وردت في ردّي الذي صادره «صحيحة ومدعمة بالوثائق فإن نشرها. . . . لا يمكن إعتباره من المعارك الجديرة بأن تتبناها (الناقد)»

هذه إذن هي المرة الثانية التي يصادر فيها حقي في الرد، فالهجوم الذي بدأه صاحب (الناقد) عليّ يعترف بأنه بناه على مقال لم تنشره (الأهرام) مصادرة حقي في الرد على تخرصات أحد العاملين بها عني. ومن المفارقات المؤسية أنني أوافقه تماماً على القضية التي طرحها حول ضرورة اختيار الكاتب للحرية لا لكتابة التقارير للمؤسسات، وإن كان قد أقام تلك القضية الهامة على تقرير مكذوب ورد إليه من أحد كتبة التقارير أو بالأحرى مزيفيها دون أن يتحقق من صحته، أو يقرأ حتى المقال المنشور الذي كان المقال الذي صادره (الأهرام) رداً عليه. لأنني أظن أنه لو فعل ذلك لما كتب ما كتب، ليس فقط لأن الرسالة التي وصلته غير تلك التي بعثت بها للأهرام، ولكن أيضاً لأنه لو اطلع على مقال (الأهرام) المنشور لكتب شيئاً آخر.

ويبدو أن اعتماد صاحب (الناقد) على دسيسة مكذوبة في الإساءة إلى سمعتي قد فتح الطريق أمام الآخرين للمسارعة إلى إساءة الظن بالكتاب والتعليق على أمر دون دراسة وثائقه فهذه فيما يبدو من الظواهر المتفشية في هذا الزمن الرديء. فقد وقع محي الدين اللاذقاني في تعليقه في (العرب) على مقال (الناقد) الظالم عني في شرك التعليق على مقالي الذي لم ينشر، وسمح لنفسه ـ وما كنت أظنه يقع في هذا المنزلق ـ بإصدار أحكام عليه مع أنه لم يقرأه، وبرغم تشككه في مصدر ما نشرته (الناقد)، وكان الأولى أن يمتد شكه كذلك لمحتوى ما نشر لا مصدره فقط، وهو الأمر الذي كشفت عنه لصاحب (الناقد) في ردي الذي لم ينشره. ومع ذلك فقد تحفظ مشكوراً في نهاية مقاله عندما قال «ونظراً لشكي في الألعاب المكشوفة لبعض الأجهزة ذات المصالح المتعددة في تسريب غير المنشور، سأكتفي بتأييده بنصف صوتي، وأترك النصف الثاني إلى أن يجيبني الريّس على السؤال التالي: ما دامت الأهرام لم تنشر رد صبري حافظ، فمن أين حصل رياض نجيب الريّس على صورة الرسالة التي لا يعرف بها إلّا كاتبها ورئيس تحرير الجريدة التي لم تنشرها» والواقع أن المسارعة إلى اتهام الكتاب دون الاطلاع على ما كتبوه أو معرفة السياق الذي كتب فيه لمن الأمور التي تساهم في تفاقم ما وصفه اللاذقاني في رده عن حق «الحالة المزرية التي يعيشها الأدب في الوطن العربي بين مبدع حقيقي تغلق في وجهه كل الأبواب لأنه لا يؤيد هذا النظام أو ذاك، وكويتب تافه يتمدد بصفاقة في كل أجهزة النشر لأنه يعرف كيف يحول نفسه إلى بوق أو حذاء يرتديه الحاكم أو الناشر ويستخدمه بغزارة في حملات التضليل الثقافي والإعلامي التي حجبت الأصيل وقدمت المزور وأفسدت الأذواق والأخلاق في غياب المقاييس الموضوعية والحرية»

ولأنني لا أعمل في أي من مؤسسات النشر أو أجهزة الإعلام، وليس لدي باب ثابت في صحيفة سيارة، أو منبر مدعوم يكفل لي حق النشر وتوزيع الاتهامات على الكتّاب الذين أملك وحدي حق نشر أو مصادرة ردودهم على ما أتهمهم به. ولأنني أثق في ذكاء القاريء العربي وفي ذاكرته، وأومن بقدرته على فرز الخبيث من الطيب وعلى معرفة الحقيقة مهما تلفّعت بطيلسانات الزيف أو السلطة. ولأنني أدرك أن الكاتب لا يستطيع ممارسة حريته بحق في عالم لا يسيطر فيه الكتاب على مؤسساتهم. ولأنني لا يمكن أن أكتب وفق شروط أية مؤسسة أو مجلة، ولست من هواة كتابة المقالات والردود من أجل مصادرتها فإنني أريد أن أضع الآن حداً لهذه المهاترات، بالرغم من أن لدي من الوثائق ـ التي سأنشرها في حينها بالتأكيد ـ ما يدحض كل تلك الاتهامات، ويبرهن على كل ما ورد من وقائع في ردّيّ المصادرين في (الأهرام) وفي (الناقد). فقد دخلت المسألة في طور ممجوج لا يليق بأدباء يحترمون أنفسهم، ولا يستفيد منه القاريء، ولا يستحق مني أن أبدد فيه جهداً من الأفيد لي وللقراء معاً أن نبذله في عمل أكثر جدية لعله يعود علي شخصياً، وعلى القراء الذين أثق في ذكائهم وفي قدرتهم على الحكم بالنفع. ولعله يعود على (الناقد) كذلك بالفائدة إذا ما استطاعت أن تكون عادلة في حرصها على سمعة كتابها، وقادرة على الارتفاع فوق خلافاتهم. □

أبو جهل واختلاط الأمور

هـانـي شـمـوط

■ عزيزي الشاعر نزار قباني:

يوم كتبت قصيدتك «أبو جهل يشتري فليت ستريت» كنت تدافع بلهفة عن كرامة العربي متحسراً على أمواله، التي ينفقها ـ البعض ـ هَباء في بلاد الغرب على موائد متنوعة محرمة وفي أماكن قذرة تبذيراً وبطراً.

حينما قلتَ «أبو جهل يشتري. . .» حددتَ أمراً ما، ولم تقل أن كل عربي هو مثل أبي جهل هذا. .

ولكن للأسف. فقد اختلط الأمر على بعض القراء، أو على أحدهم فقال: «إنه يعيش في دائرة الحيرة، إذ يراك يوماً في ثوب عربي، ويراك يوماً آخر في ثوب غريب، ، مرةً ترفعه الى السماء، ومرة تلقي به في قارعة الطريق وتبصق في وجهه» على حد تعبير الأخ القاريء الناقد.

إننا لا نرى الأمر محيراً، بل هو غاية في البساطة والوضوح، فإن أبا جهل هو الجانب السلبي المظلم من حياة قلة من أبنائنا، نعترف بوجوده بكل أسف، وكل ما يقال فيه من رفض واستهجان هو قول حق.

وحينما رأى الناقد أنك ترفعه تارة أخرى الى السماء بشِعْرك، فهذا يعني رؤية الشاعر للجانب المضيء المليء بالكثيرين من أبناء العروبة من ذوي الفضل والعلم والابتكار والكرامة العربية، جانب فيه الذين طوروا بلدهم واستفادوا من ثرواتها فأكلوا من خيرها وزرعها حلالاً. . . وهم من جذور أجداد شرفاء.

لماذا التجاهل؟ ولماذا أوقعَ الناقدُ ـ القاريء ـ نفسه في دائرة الحيرة؟

مِن حق كل عربي أن يقول لأبي جهل وأمثاله: مثلما حُرمت عليهم أمهاتهم وأخواتهم، حُرمت عليهم ملذاتهم اللامشروعة في مواخير الغرب.

أليس لهم أخوة في العروبة والاسلام يقاومون الاحتلال الاسرائيلي ويُضحّون بأرواحهم، وهم يعيشون ضغطاً وفاقة وحصاراً وتجويعاً والآلاف منهم في السجون الاسرائيلية يعانون المذلة والعذاب، فهل يحق لأبي جهل المبذر وأمثاله أن يسلكوا المسلك المشين؟

أبو جهل عند نزار قباني منكر مستنكر، من الطبيعي أن ينكر الشاعر عليه تبذير أمواله كيف يشاء منغمساً في قاذورات الغرب. . أبو جهل هذا أصبح موضع سخرية العرب والأجانب. . بل ومطمعاً لهم.

هل نريد من الشاعر أن يصفق لانحطاط أبي جهل هذا؟

أما رغيف الخبز الذي قاسمه العربي لأخيه ـ على حد قول الناقد القاريء ـ وعن فتح أبوابه له، فهو أمر لا يستدعي المنة ومن العيب أن يمن العربي على أخيه المنافع المتبادلة، فالعلم والتثقيف والبناء كانت أيضاً واجبات العربي تجاه أخيه بالأجر الحلال ولو انه أجر بخس إذا ما قورن بتبذير أبي جهل مؤاخي الشيطان. . أليست مساعدة العربي لأخيه أفضل من الاعتماد على الأجنبي الذي يأخذ أموالنا ويردها رصاصاً إلى صدور المجاهدين؟

إن أبا جهل ليس من المعقول أن يكون هو ذاته العربي أبو الكرامة والشهامة في شعر نزار، فكثيراً ما حمل شعر نزار كل خيلاء وإباء العربي الصحراوي ومجّد رسالته السماوية.

أما أن يخلط بعض النقاد أو القراء الأمور أو أن تختلط عليهم بسوء نية فهذا تهجم وخطأ لا مبرر له.

قل المزيد أيها الشاعر في حق أبي جهل لاعق (الإيدز) ومبذر الأموال، وموصد الخير في وجه بني قومه، ذاك المتناسي كفاحهم وجهادهم، الحق بيِّنٌ والباطل بَيّن.

مرحباً بكل كلمة شعر أبيّة ترفض المذلة والمهانة يقولها نزار وسواه من شعراء العروبة. □

رسالة من وراء الحدود الى نزار قباني

هـــنـد بشـــر

■ يظن كثير من الناس، يا سيدي، أنك خلقت شاعر المرأة، وكذبوا!

ويظن كثير منهم انك (حالة) تمشي وتتحرك من تلك الحـالات التي شَغَـل بها (فرويد) النقادَ والمؤرخين والمفكرين. . . وكذبوا!

ويظن كثير منهم أنك تعيشُ البطالة الفكرية (تلك التي تعلمتها يوم كنت سفير الشام في شآم الاندلس) وكذبوا!

ويظن كثير منهم أنك لم (تُعَمَّد بعدُ ببول عجل بني اسرائيل والا. . وكذبوا!

ويظن كثير منهم أنك تريد الدخولَ الى حمام البترول من الباب الخلفي وكذبوا!

ويظن كثير منهم ان (دمشق) أغرتـك بالدفاع عن مِلَلِها وكذبوا! بل ولو طالت لحيتك لاتهموك بأنك (فارسي شيعي). . وكذبوا!

حيَّرتَ، يا سيدي، النقاد (ببراءتـك(وأتعبت، يا شجاع (مصالحنا الامنية) بجرأتك، بل ودفعتَ الكثيرين منهم (ليستشْرِقوا) في شعرك. قرأوا وقرأوا، ولما أرادوا ان يُصنفوك، وجدوا أنهم لم يقرأوا شيئا غير تفالة صحافة مرتزقة، وثمالة ما كتبه نقاد عنك أعياهم التجوال في شوارع جرير والفرزدق، وأدمنوا خمرَ الاخطل، وأتعبهم الوقوفُ في باب (الخليفة)، يصيحون مُحذِّرين من رجل خرج على مقاييس (زِه، فأعطاه الفَ دينار).

أنت، يا شاعري، عربون التناسق في سمفونية قَوْمَةِ أمَّةٍ ضَيَّعها انتظار (غودو) (الذي سيملأ الأرض عدلاً كما ملئت ظلما وجوراً) أنت، يا شاعري، رسول الكلمة الحالمة التي تنقل الضحايا الى جزائر (واق الواق) حيث الانعتاق. أنت، يا شاعري، شاعر (الالتزام) الحق في زمن فرغ فيه الالتـزام من معناه فأصبح دفاعا عن المعتوهين والسّفلَة والسُّوقَة والحثالة. أنت، يا شاعري، تتغنى بالـذين لم يولدوا بعد، ولم تَسْتَهوِهم (شوارع) سوهو، ولا ملتويات الحي اللاتيني، ولَم تُغرِهم حيلُ بِسْمَارَك وآراءُ مكيافللي، ولم ينخدعوا بوعود (ساداتنا وموالينا) أصحاب الفخامة. أنت، يا شاعري، تتغنى بالجمال، وتحلم بالعدل، وتدفعك شجاعة (القادمين) الى أن تقول (للمستأسد الأعور) انك أعور!

تدرَّجْتَ، يا شاعري، في مرقاة كلمة الحق في قصائدك الاولى. عرَّفت بالمرأة. . صَوَّرتَها (بآلتك) تحفةً تنطقُ. . تُهدهدُ التاريخ، وتداعبُ (جغرافية) الأحلام. . ونَقَلْتَها من حال الرق في عرف اهل (الحرية) الى حال الحرية في عالمك الشعري الحالم، وهمستَ في أذنها بكلمة (السر)، فاطمأنَّتْ بعد ان كانت تعيش الذعرَ في أدغال (ذَكَر) حلاليف الغاب. أنت يا شاعري تخاطب اجيالا وُلـدت خارج الغاب تحت نور القمر في ليالي شهرزاد وهي (تحتال) لينام شهريارُ السفاك فيطولَ عمرها ليلة بنوادرَ عدّها (إخوان القفا) بوابة الشرق الحالم. تحدَّيْتَ قيود (العادات) وأسمعتَ بنـايك مزْمورَها. . أسمعتَهُ جميلا حنوناً حالما، لا يحرقُ البيادرَ والمحاصيل واغصانَ الزيتون، ترفض (العزاة) كالكاهنة داهية. . ولا تهزأ بالواقع كماري أنطونيت وهي ترنو الى تعدد ثنايا بطن زوجها لويس السادس عشر المترهل المتخمة. . ولا تخشى (الآخر!!) كالسيدة (الحرة». . ولم تجعلها تندب (الذَّكَرَ) في (ذِكْرِها) أخاها صخراً كتلك الخنساء في صحراء العطر. . بل أنطقتها بكلمة (لا) جميلة هادئة، تلك التي نطقت بها (أسماء) بنت ابي بكر أمامَ الحجاج وهي ترى ابنها مصلوبا تقول في هدوء المحتسبات: (أما آنَ لهذا الفارس ان يترجل!؟)

حَملتَ، يا شاعري، الشعر رسالة التحرر، وسألت عظماء الاسلام والعروبة عن السبيل للتخلص من جهلنا وفراغنا و. . .

وجهرت بالرفض. . رفض التدجين ورفض التدجيل اذ هو السبيل الوحيد للانعتاق من قيود تاريخ المداحين والممدوحين. . و (جغرافية) المنكوبين ورؤوسهم في النطع يقطعها سيف الجلاد بلا ميعاد.

أعماك الظلم، يا شاعري، اذ (وأدُوا بلقيس) ودفنوها في جحر ضيق ضاقت من ضيقه نملة سليمان، بعد ان جاءتـك بعرشها تختال، فأصابها القرح وأمروها ـ وقد قطعوا أشلاءها ـ ان ادخلي الصرح.

شعرك، يا شاعري، مرآة تُرى فيها وجوهُنا وأقنعتنا وخزايانا وبلادنا وحيل المبتلى بالزعامة فينا، يظن أنه انما يستطيع ان ينافس (غورباتشوف) و (بوش) وثاتشر و (مطران) وقد فاته أن شياطينهم هم الذين خططوا له المسار يعوم في بحر الدم والعفونة ونفخوا في روعه أنه (الواحد القهار).

ضيعتْكَ الهموم، يا شاعري، وأثقلتك الاحزان حتى فقدت الاطمئنان وأصبحت ترفض كل شيء. . صَورتْنا ريشتُك (معتوهين) بلا عقل. . بلا تاريخ. . بلا دين. . نبكي بلا أجفان ونضحك بلا اسنان ونرقص بلا سيقان، ننافق تاريخنا، ونبيع أعراضنا. صورتَنا يا شاعري حيارى مكبوتين، وحببت الى أبنائنا ـ للتخلص منا ـ جِيلَ (لينين). . وذاك منك يا شاعري، ظلم. . فكيف يظلم من يرفض الظلم؟

لا أدري، فكل شيء في دنيانا يجوز. وما كان مثلك اهلا لأن ينظر الى تاريخنا وواقعنا بمنظار واحد، وما كان مثلك يبيح لريشته اللطيفة تصور احلامنا رخيصة تافهة، وآمالنا زوراً وبهتاناً. وما أظن أنك مأجور على ذلك (لتنشر غسيلنا في شوارع سوهو والحي اللاتيني وحدائق البيت (الأسود) وساحة الدم في موسكو وفي ملتويات الكنيست بيت اللعنة) فكفانا يا شاعري ما يكتبون عن أمتنا من أغاليطها. . ومن العار يا شاعري أن يشهد زوراً شاهد من أهلها. □

نتائج «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩

بموجب شروط «جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩، أقفل في ٣٠ نيسان (ابريل) ١٩٨٩ باب قبول المجموعات الشعرية المتسابقة. وقد بلغ عدد هذه المجموعات ١٩٨ مجموعة شعرية، توزّعت على ثلاثة عشر قطراً عربياً، وجاءت على النحو التالي:

٧٨ سورية، ٥ تونس، ٣٠ العراق، ٥ ليبيا، ٢٤ المغرب، ٣ السودان، ١٧ الأردن، ٢ الجزائر، ١٦ لبنان، ٢ البحرين، ٩ فلسطين، ١ اليمن، ٦ مصر.

ونظراً لكثرة عدد المشاركين، وتسهيلاً لعمل لجنة التحكيم المؤلفة لهذا العام من الأساتذة: **عبد الواحد لؤلؤة، علي الجندي، بلند الحيدري، كمال أبو ديب، ورياض نجيب الريّس**، فقد تشكّلت لجنة فرعية من الأساتذة: **زكريا تامر، نوري الجراح، ورياض نجيب الريّس**، أوكلت إليها مهمة إجراء التصفية الأولى للمجموعات المتسابقة.

وقد قامت هذه اللجنة الفرعية بقراءة المجموعات الشعرية التي وصلت ضمن المهلة المحددة، فأبقت على ٦٢ مجموعة شعرية من أصل ١٩٨، أحالتها إلى لجنة التحكيم.

وفي أواسط تشرين الثاني (نوفمبر) ١٩٨٩ توصلت لجنة التحكيم إلى اختيار المجموعات الشعرية الثلاث التالية للفوز بالجائزة بالتساوي، وهي:

- «إلى آخر الليل تبكي القصيدة» - **عبد النبي التلاوي**، (مواليد ١٩٥٤ - سورية)
- «إمرأة من أقصى الريح» - **إدريس عيسى**، (مواليد ١٩٥٦ - المغرب)
- «المرقط» - **يوسف محمد بزي**، (مواليد ١٩٦٦ - لبنان)

وقد منحت اللجنة جائزتها لهذه المجموعات، اعترافاً منها بموهبة كل من الشعراء الثلاثة الفائزين، وتشجيعاً لتعددية أشمل للحداثة الشعرية، وإيماناً منها بضرورة الافساح في المجال أمام كل التنويعات الممكنة في الخطاب الشعري المعاصر.

وقد جاء في بيان لجنة التحكيم للجائزة:

«اتّصفت غالبية المجموعات الشعرية المشاركة بادعاءات عريضة وسورياليات فجة، وصور كدّست تكديساً جاهزاً، ونرجسية طاغية. والتجارب هذه أغلبها يعوزه المران، والتجربة الشخصية العميقة، والاطلاع الضروري على المنجزات الشعرية والنقدية الحديثة. وقد تراوحت قصائد غالبية المجموعات بين محاولات إنشائية لمبتدئين وبين نمطية تكرر الشعر الحديث، وقبيح يصطنع باسم التجديد، وبعضها لم يتمكن شعراؤها من أدواته الشعرية، ولم يجز

من أشعار الفائزين الثلاثة

التسكع بانتظار الوطن

عبد النبي التلاوي

■ أهي الحرائقُ أمْ زجاجات النبيذِ
تشدني نحوَ الرمادِ فأبتني بيتاً لأغنيتي
أسيّجُهُ بأطفالٍ على الشرفاتِ
يشكونَ الضلالَ من أبٍ والصبرَ من أمٍّ
ومنْ جوعٍ يمدونَ اللعابَ إلى الرغيفْ
أهي الحرائقُ أمْ أنا رجلُ دخانٍ أرتقي حزني
وأصعدُ تاركاً وطناً تُطلّقُهُ الحمائمُ بالثلاث
وليس لي منفىً سوى هذي المساحة بينَ أعمدةِ الإنارةِ
والرصيفْ
وليس لي وطنٌ سوايَ يشدني نحوي فأحملُ نايَ أحزاني
وتهجرني البلادُ
وليس لي إلا امرأةْ...

كانتْ تضللني بحبٍ جارفٍ مُذْ كنتُ أخدعها وكنتُ
أحبُّها
حتى فحيحَ دمي كأفعى بينَ أوراقِ الخريفْ
هذا أنا منذُ انفجارِ قصيدتي الأولى
على حجرٍ قديمٍ من رعافِ الروحِ
يا ربي أعِنّي كي أقدّمَ جثةً أخرى
لروحٍ لا تظللها استطالاتُ الجسدْ
لو كانَ موجُ البحرِ يقبلني شراعاً للرحيل تركتُ أمّي
خلفَ باب الدار
تنعيني صبياً ضاعَ منها
أوْ تقمصهُ الزبدْ
يا وجهَ أمي يا رغيفاً دافئاً بالكفِّ

شعر الغالبية العظمى من المجموعات فرادة ولا خصوصية.

على الرغم من هذا التوصيف، فإن المجموعات المتسابقة تؤكد بزوغ تيارين متميزين في شعر الحداثة الآن: الأول يكتنه التجربة الفردية الحميمة في وجود الانسان في العالم ويلتصق بالحياة اليومية في تفاصيلها وجزئياتها. والثاني: شعر ميتافيزيقي يطرح أسئلة جوهرية ذات طابع اكتناهي تأملي غالباً، حول وجود الانسان في العالم. وكلا التيارين يجلو حقيقة أساسية هي بروز الذات الفردية والتجربة الشخصية في الكتابة العربية المعاصرة بعد ضمورها زمناً طويلاً. وغيابها في لجة الآخر الجماعي أو الذهني، وانحسار الشعر (الضخم) وشعر القضايا الكبيرة، والأيديولوجيا الجاهزة والشعارات.»

وفي تصفيتها ما قبل النهائية اختارت لجنة التحكيم عشر مجموعات وجدت فيها مؤهلا يجعلها الأبرز بين غيرها. ومن هذه المجموعات اختيرت في التصفية النهائية المجموعات الثلاث الفائزة.

وبموجب هذه النتيجة توزع قيمة الجائزة، وقدرها **ثلاثة آلاف جنيه استرليني**، والتي قدّمتها لهذا العام شركة «**رياض الريّس للكتب والنشر**»، بالتساوي على الشعراء الفائزين.

وتُصدر شركة «**رياض الريّس للكتب والنشر**» المجموعات الشعرية الفائزة، ويتزامن صدورها مع الإعلان عن النتائج. ويتقاضى كل من الشعراء الفائزين، إضافة الى قيمة الجائزة، حقوقهم التقليدية كمؤلفين من قبل الناشر.

ويتبلّغ الشعراء الفائزون نتائج المسابقة عن طريق الإعلام، ولاحقاً بواسطة رسائل توجّهها إليهم لجنة الجائزة.

وسيختار الناشر في وقت لاحق ثلاث مجموعات شعرية من بين المجموعات المشاركة التي لم تحظ بالجائزة ويراها جديرة بالنشر، لإصدارها في عداد السلسلة الشعرية الثالثة في غضون عام ١٩٩١؛ وذلك استمراراً لتقليد اتّبعه الناشر في السنة الأولى من الجائزة.

وتعلن شركة «**رياض الريّس للكتب والنشر**» عن استمرارها في تنظيم الجائزة بالشروط نفسها، على أن تُمنح مرة كل سنتين، بدلاً من مرة كل سنة، نظراً للإقبال الواسع عليها من قِبَل الشعراء العرب الطالعين، وكذلك نظراً لما يتطلّبه ذلك من وقت كبير للتنظيم الإداري للجائزة.

وسيعلن عن فتح باب المشاركات في «جائزة يوسف الخال للشعر» لعام ١٩٩١ في موعد يُعلن عنه لاحقاً.

ويذكّر الناشر أيضاً أن نتائج «جائزة (الناقد) للرواية» ستُعلن في ربيع العام ١٩٩٠. وتُنظَّم هذه الجائزة كذلك مرة كل سنتين.

أما رأي لجنة التحكيم في المجموعات الشعرية الثلاث الفائزة، فكان الآتي:

- «إلى آخر الليل تبكي القصيدة»

عبد النبي التلاوي

قالت فيها لجنة التحكيم:

«يزاوج الشاعر في قصائده ما بين الصور الواضحة جداً وبين ما تستبطنه من إيهامات سوريالية، وتكمن غنائيتها في الوحدة القائمة باستمرار ما بين الشاعر وموضوعاته. ولا تخلو هذه القصائد من نرجسية مبكرة وانشغال كبير بالذات».

وبها تكافىء اللجنة شعر البوح الذاتي.

- «امرأة من أقصى الريح»

إدريس عيسى

قالت فيها لجنة التحكيم:

«قصيدة لا تنصاع لعبودية الشكل رغم اتّكائها على التفعيلة، فالمعنى يسبق الشكل في الأهمية. وقصيدة التفعيلة لديه تنساب إلى قصيدة مدوّرة والتفعيلة مدارها، فيغيب بذلك الفرق في الشكل بين الشعر والنثر، ويعالج الشاعر موضوعات منوعة، تبتعد عن المباشرة وتقترب اللفظة فيها من مفردات المتصوفة، بواسطة لمسات سريعة رشيقة وجزلة».

وبها تكافىء اللجنة شعر التأمل.

- «المرقّط»

يوسف محمد بزي

قالت فيها لجنة التحكيم:

«بلغة راكضة، متناثرة ومتعددة اللهجات والمستويات يخلق الشاعر عالماً فاجعاً للذات وتبرز الحرب في شعره كسياق مأساوي تتعرى فيه الذات وتكتشف في تصدع العالم تصدع عالمها. نصوص ثرية بتفاصيلها الحميمة تركّز على اللقطة التي تختزن درجة عالية من الغنى ضمن المشهد الحسي وتخترق جدار اللغة الخطابية والجماليات البلاغية بلغة غنية بالمفردات اليومية».

وبها تكافىء اللجنة شعر الروح القلق.

صلي للصبيِّ
غَداةَ يصنعُ زورقاً بيدينِ من حبرٍ ومنْ ورقٍ ويرحلُ عَنْ
عيونِ الأهل
لامرأةٍ يعذبهُ صباها

يلتقيها نازفاً
وتطلُّ نازفةً عليه
مِنَ العيونِ المتعباتِ لركبتَينِ اصطكتا لما رَأتهُ
وكانَ يعشقها وَينسى أنَّها كانَتْ له امرأةً
وصارتْ داءَهُ حمّاهُ والسفر الطويل إلى السَفَرْ
هذا أنا...
طفلٌ عنيدٌ.. ثمَّ ترميني رسالتها اليتيمة خلفَ آفاقِ انتظاري
ليسَ لي أحدٌ يشيعني لأبوابِ المدينة
والمدينةُ لا تريدُ سوى رحيلي
أوْ بقائي بينَ شباكيْ ضياعي واحتراقي تحتَ غيْمِ سجائري
وحنينِ أقداحِ النبيذِ إلى الترنحِ منْ خُطايْ
أأمدُّ خطوي للرحيل أودعُ امرأةً ونايْ...؟
مَنْ كانَ منكمْ يا رفاقَ دمي بلا وطنٍ ليرجمني بأحجارِ البلاد
الليلُ منفاهُ الصباحِ وليسَ لي منفى سوايْ □



«جائزة يوسف الخال للشعر» للعام ١٩٨٩

ينهمرون كدمعة على المنشآت

يوسف محمد بزي

■ نمنا في العراء
أوقدنا خشب الخزائن المسروقة
وتلطينا وراء السواتر.

عبرنا، بلا دعسات، خطوطهم الخلفية
ورمينا ملامساتنا
التي بللها الألم.

انسحبنا بلا سيطرة
بلا معنويات
وهسهسنا للغيوم
التي مسحت سطوح قرانا.

صمتنا تماماً
أمام الأبراج الكاشفة
التي مشطت أجساد الفلاحين.

جئنا من السهول، ومن الجرود
ولم نعلم
كيف اندلع حريق مدينتنا.

تساقطنا كدمعة أنثى
ولم ننتبه لهذا المد
الذي جرف حدودنا،

اقتحمنا دفعة واحدة،
كعائلات مندلقة على الطريق
ولم نعرف أن الطلقة
لسعة نقفتْ جلودنا.

نفضنا كلّ الأسئلة
التي تركت في شقوق الساعات
ولم نتأمل احتراق الشواطىء
والأسواق.

ها نحن
ننقّر في الجدران ونتسرب
عندما يدخل الخوف
وقتنا الممتلىء بمنع التجول.

ها نحن
في الحجرات الخلفية
نتراسل ونغمض أعيننا
وننتظر شيئاً متوجعاً
لا يفارقنا.



ها نحن
مثل النسوة
اللواتي تدحرجن على المعابر
نخرج الى الملاجىء
ونحيك شرنقة أطفالنا.

كنا حيث الشفرات
حَلَقَتْ وجوه الموتى
وحيث يسمع الصوت العميق
ينبجس من عمال
يزيّتون الوقت، وينهمرون
كدمعة على المنشآت.

ثمة صامتون يسحروننا خفية
فحين تقدمنا بالظلمة
التي حمتنا
سقطنا مراراً تحت وابل الدوريات
ونجونا بقوة الصلوات.

فيما مضى
تدفقنا الى الضواحي
نحيلين كأسلاك
ممددين كخنافس
نقرّص عجين الدرك
نلاحق الفتيات
ونغسل «شحتار» زواريبنا.

تعلّقنا على النوافذ والباصات
ودخلنا الى العالم مصادفة.
مع ذلك النزوح..

اختبأنا.. واختبأنا
لكن البنادق
طقطقت حطب أعمارنا. □

كان يشبهني

إدريس عيسى



■ مَنْ اذاً يشردُ في الليلِ وحيداً
عاشقٌ أمْ وطنْ
مَنْ يضيء له الدربَ حتى يعودَ إلى بيتِه
شمعةٌ أمْ كفنْ
كان يشبهني في التشرد
والانفلات معَ الصحب
بالضحكِ والهذيانِ
وأشياءَ أخرى
أسرُّ بها للوسادةِ خشيةَ سمعِ الجدارْ
وفي حالةِ السكر
نبكي على بعضنا وتعزي القرنفلَ
في حانةٍ تحتوي سكرنا
حينَ يمضي الهزيع الأخيرُ من الصحو والانتظارْ
مرةً هزني تحت مصباحِ حارتنا ثم قالْ:
ـ أنتَ تعرفني..؟
قلتُ: لا أعرفُ السعدَ فيك
ـ أتجهلني..؟!
قلتُ: لا أجهلُ البؤسَ فيكْ
على عتبةِ البابِ أقعى حزيناً
وأخرج خمرتَهُ وشربنا معاً نخبَ حزنٍ طويلْ
حين تعتعنا السكرُ قام معي
وطفنا معاً في حواري الطفولة
والريحُ تعوي ككلبٍ جريحْ
قال لي:
ـ أينَ نأوي
ـ أعرفُ سيدةً بيتها تحت آخر ضلعٍ بصدري
تحبُ اغترابي وتفتحُ أجفانها لعذابي
وأغصانَها لبراعم قلبي
أنامُ على ركبتيها كسيراً
وأحملها شمعةً في المساء
إذا أطفأ الليلُ نورَ البيوتْ
ـ وحين يجيءُ الصباحُ إلى أينَ نمضي..؟؟
ـ نُكسّرُ أبوابَ أحلامنا
ونجترُّ أحزاننا بالسكوتْ.
وكمْ كانَ يشبهني حين شاخ
وحينَ تهاطلَ دمعاً سخياً
وودعني راجياً أنْ أموتْ □

الناقد

جميع المواد التي تنشر في «الناقد» تكتب خصيصاً لها. و«الناقد» لا تعبر عن اتجاه ثقافي بعينه ولا تتوخى سوى الأثر الإبداعي وسلامة الفكر والمستوى الفني اللائق معياراً لمادتها. والتقديم والتأخير في نشر المادة يجريان وفقاً لمقتضيات تنسيق محتويات العدد. وهي ترجو كتّابها ألاّ يتجاوز عدد كلمات نصوصهم ٢٥٠٠ ـ ٣٠٠٠ كلمة، وألاّ تتجاوز القصيدة صفحتين من المجلة.

■

المواد المقدمة للنشر لا تعاد الى أصحابها اذا لم تنشر، وتهمل اذا خلت من اسم صاحبها وعنوانه البريدي الكامل ورقم هاتفه. جميع المكاتبات باسم رئيس التحرير وترسل الى عنوان المجلة:

56 KNIGHTSBRIDGE
London SW1X 7NJ
Tel: 01-245 1905
Fax: 01-235 9305
Telex: 266997 RAYYES G

الاشتراكات:	للأفراد
□ لسنة واحدة	٥٠ جنيها استرلينيا
□ لسنتين	٨٠ جنيها استرلينيا
□ لثلاث سنوات	١٢٠ جنيها استرلينيا
للمؤسسات والهيئات	١٠٠ جنيه استرليني
	١٦٠ جنيها استرلينيا
	٢٤٠ جنيها استرلينيا

ترسل قيمة الاشتراك (مقدماً للأفراد) باسم الناشر على عنوان المجلة

الاعلانات:
يتفق بشأنها مع إدارة المجلة.

Subscription Rates:
(For individuals, paid in advance)

One year	£50.00
Two years	£80.00
Three years	£120.00

(For official institutions, paid in advance)

One year	£100.00
Two years	£160.00
Three years	£240.00

Registered at the Post Office as a Newspaper

